Ștefan Angi

Site de in

Scrieri despre muzică

Media Musica
2013

referenţi:
prof. univ. dr. Gabriel Banciu
prof. univ. dr. Elena Chircev

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ANGI, ŞTEFAN
Sită de in : scrieri despre muzică / Ştefan Angi ;
pref.: Gabriel Banciu. - Bucureşti : MediaMusica, 2013
ISBN 978-606-645-032-4
I. Banciu, Gabriel (pref.)
78

© Copyright, 2013, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parţială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Media Musica Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Prin vegherile noastre – site de in –
vremea se cerne, și-o pulbere albă
pe tâmple s-așează. Aureolele încă
se mai aprind, și-așteptăm. Așteptăm
o singură oră să ne-mpărtășim
din verde imperiu, din raiul sorin.

[Lucian Blaga]

Cuprins

Paradigme românești

Prefaţă (Gabriel Banciu)..... 5
Hermeneutica orizonturilor stilistice ale poemului *Vox maris* 9
Varietatea evocării ethosului enescian în compoziţiile lui Cornel Ţăranu 17
Valentin Timaru: Frumosul artistic şi faţetele sale subiective..... 32
Conotaţii româneşti şi europene ale ethosului moldovenesc în artă Paradigma *Glossă* 35
Retorica discursului muzical de la pitorescul poetic la timbralitatea corală în madrigalele lui Sigismund Toduţă pe versurile lui Lucian Blaga 49
O muzică a suferinţei..... 60
„Daţi-mi lampa lui Aladin" – o posibilă perspectivă a modernismului..... 79
Permanenţele melopeii în muzica contemporană - paradigme clujene - 92
Meandrele devenirii unui gen instrumental 99
Două paradigme asupra alternativelor care împarte publicul în adepţi pro şi contra ai experienţelor estetice oferite..... 107
Festivalul *Cluj Modern 2011*..... 109
Episteme estetice în muzică 144

Mozartiana

Apocrife şi ofrande: de la Mozart la Mozart 160
Construirea polifonică a rolurilor în operele lui Mozart..... 166
Poanta-surpriză ("die fallende Pointe") ca topos al retoricii mozartiene..... 172
Pentru o retorică a muzicii vocal-scenice mozartiene 179
O sintagmă a genului: *Sinfonia concertante* mozartiană scrisă pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 364 186
Componistica mozartiană între improvizaţie şi fantezie 193
Vocalitatea formelor instrumentale pe scenele mozartiene 208
Atitudini camerale în muzica mozartiană..... 214
Timbralitatea instrumentală a patosului tragic în creaţia mozartiană 223

Prefaţă

Volumul de studii pe care ni-l oferă esteticianul Ştefan Angi, muncă a ultimilor ani, reprezintă deopotrivă un dar şi un mesaj. Şansa de a avea, strânse la un loc, rafinate cercetări prezentate la prestigioase manifestări muzicologice sau apărute în publicaţii de profil este dublată de incitanta formă în care ne este transmis un întreg sistem al judecăţii de valoare, fundamentat filozofic, aplicat interdisciplinar şi aplicat creaţiei muzicale, odată cu îndemnul de a-l urma şi duce mai departe.

Creator al unei originale şi unice teorii a esteticii muzicale, Ştefan Angi, autor a nenumărate cărţi şi studii, şi-a fundamentat principiile în magistralele volume intitulate *Prelegeri de estetică muzicală*. La aproape un deceniu de la publicarea lor în forma finală, cu replici analitice dedicate în special fenomenului muzicii contemporane (a se vedea volumul *Fotografii la minut. Din atelierele compozitorilor clujeni*), maestrul comprehensiunii hermeneutice a valorii şi mesajului artei sonore revine, prin selecţia studiilor grupate aici, asupra fenomenului muzicii româneşti şi, deopotrivă, asupra spiritului mozartian. Nu întâmplător, Ştefan Angi face apel la înţelesurile definiţiei lui Gadamer: „Comprehensiunea este întotdeauna un proces de fuzionare al unor prezumtive orizonturi existente pentru sine".

Într-un studiu dedicat amintitului volum de *Prelegeri*, notam, citându-l pe Nicolai Hartmann: „O estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creaţie şi de contemplare estetică îi apare ca o enigmă". Aşadar, departe a restrânge aria potenţialilor cititori, lectura cărţii de faţă ne convinge că cercetarea teoretic-aplicativă a creaţiei, în primul rând cea contemporană, reprezintă legitimarea acestei aparent ezoterice forme de manifestare creative a spiritului uman.

Prefaţată de un *motto* preluat din universul poetic al lui Blaga (*La curţile dorului*), care explică, prin metafora revelatorie „*Site de in* –

vegherile noastre", titlul volumului, prima parte, intitulată *Paradigme româneşti*, debutează cu *Hermeneutica orizonturilor stilistice ale poemului „Vox maris"*, o inedită analiză, imaginată pe coordonatele picturalului şi vizualului, asupra tablourilor marine ale lui Joseph Vernet, a eseului lui Diderot, *Saloane* şi a mărturisirilor lui Enescu despre programul poemului său simfonic.

Cel de-al doilea studiu, *Varietatea evocării ethosului enescian în compoziţiile lui Cornel Ţăranu*, surprinde ideea spaţio-temporalităţii temei muzicale într-o subtilă filiaţie stilistică, ce juxtapune trei nume cu rezonanţă în creaţia muzicală: Enescu, Schönberg, Ţăranu. Este atinsă aici şi problema manuscriselor enesciene rămase neterminate, faţă de care compozitorul clujean şi-a asumat rolul de hermeneut.

Urmează, în succesiune: Valentin Timaru: Frumosul artistic şi faţetele sale subiective (o admirabilă recenzie), Conotaţii româneşti şi europene ale ethosului moldovenesc în artă - paradigma Glossă, Retorica discursului muzical de la pitorescul poetic la timbralitatea corală în madrigalele lui Sigismund Toduţă pe versurile lui Lucian Blaga, O muzică a suferinţei (o admirabilă analiză a lucrării compozitorului H.-P. Türk - Patimile după Matei - o muzică transilvană pentru vinerea mare), „Daţi-mi lampa lui Aladin" – o posibilă perspectivă a modernismului (reflectarea unor posibilităţi perspectivale ale modernismului muzical în activitatea componistică şi teoretică a Dorei Cojocaru), Permanenţele melopeii în muzica contemporană. Paradigme clujene (Vasile Herman, Dan Voiculescu) şi Meandrele devenirii unui gen instrumental (simfonia de cameră în creaţia tinerilor compozitori Răzvan Metea, Şerban Marcu, Cristian Bence-Muk şi Ciprian Pop).

O amplă prezentare a ediţiei 2011 a *Festivalului Cluj-Modern*, o manifestare de elită în peisajul componistic şi muzicologic, şi studiul *Episteme estetice în muzică*, unde sunt prezentate mutaţiile structural-istorice ale canoanelor despre frumos, încheie prima parte a volumului.

Cea de-a a doua parte este intitulată *Mozartiana* şi ne prezintă: „apocrife şi ofrande", construirea polifonică a rolurilor de operă, poanta-surpriză („die fallende Pointe") ca topos al retoricii, retorica muzicii vocal-scenice, *Sinfonia concertante* pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 364 – o „sintagmă a genului", componistica între improvizaţie şi fantezie, vocalitatea formelor instrumentale, atitudinile camerale în muzica mozartiană şi timbralitatea instrumentală a patosului

tragic. Un periplu fascinant, relevant, multora dintre noi nebănuit, dar prezentat şi argumentat cu atâta farmec şi persuasiune...

Cum poate fi înţeles în profunzimile sale volumul de faţă? Cheia ne este oferită în deja amintitul volum de analiză a creaţiei clujene contemporane, unde, în *Cuvântul autorului*, este formulată o argumentare coerentă şi lămuritoare, din care spicuim, în continuare, câteva pasaje. Este surprinsă starea de fapt a prezentului, marcat, în creaţie, de „sensibilizarea estetică a unor *mesaje fragmentare*", de „evidenţierea unor stări de conştiinţe mozaicate", „o subînţelegere estetico-retorică a condiţiei umane de astăzi". Astfel, „fără să ajungem la mult dorita reconstituire – defragmentare – a conştiinţelor fărâmiţate, creaţiile artistice rămân la alternativa poziţională, fiinţând între *opţiuni conformiste* şi *non-conformiste*, tradiţionale şi moderne, neoclasice şi avangardiste deopotrivă", [...] opţiuni care „nu reprezintă aceleaşi imanenţe excesive despre care vorbea Adorno" (cel pentru care „arta obiectivă este, înainte de toate, un oximoron"). Mai mult, „*sentimentele însoţitoare de valori* îşi modifică parametrii zonelor lor de manifestare. În confluenţa lor pozitivă şi negativă, liniştea sufletească ce însoţea frumosul de altădată şi frica caracteristică urâtului tradiţional apar într-o ambianţă deosebit de complexă în care emoţiile directe şi afectivităţile indirecte reprezintă o permanentă oscilare neancorată, similar funcţionării legităţii de indeterminare a mecanicii cuantice". Autorul formulează o întrebare punctuală: „Într-o asemenea socio-situaţie mai putem vorbi [...] despre o tipologie a compozitorilor noştri?" Şi tot el ne oferă şi răspunsul: „Ar fi uşor dar şi ireal!", datorită „ofertelor dispersate ale mesajului contemporan" şi „configurării valorilor contemporane". În concluzie, se afirmă că „aplicarea sistemului [antinomic] adornian pentru tipologia compozitorilor de astăzi nu ar mai corespunde realităţii noastre muzicale. Faimoasa dihotomie exclusivistă a sistemului *artă – non-artă*, respectiv *muzică radicală – muzică conformistă* ar produce un gol median, o 'gaură de triaj' prin care ar cădea afară din sistem tocmai importantele valori ale muzicii moderne [...]".

În relaţia publicului cu arta modernă, receptarea mesajului este condiţionată de o mai puţin fericită stare de fapt: „în proporţionarea atitudinală a ofertelor de consum estetic, publicul contemporan acceptă şi mai anevoios funcţia primară catartică sau cea educativă – mai ales cele ale muzicii moderne – şi se complace mai uşor în plăcerile hedoniste ale receptării."

Această realitate socio-estetică ne întoarce la soluţia filozofică: „orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie” (Fr. Schlegel). Să intrăm, aşadar, în rolul de cititor avizat şi să ne bucurăm de darul relevării sensurilor şi al jocului de corelaţii, cu recunoştinţa pe care o datorăm, după puterile noastre.

Arcul semnificaţiilor din *motto*-ul volumului se închide aici:

Din când în când câte o lacrim-apare
şi fără durere se-ngroaşă pe geană.
Hrănim cu ea
nu ştim ce firavă stea.

Gabriel Banciu

Hermeneutica orizonturilor stilistice ale poemului *Vox maris*

În apropierea hermeneutică de mesajul poemului simfonic *Vox maris*, descoperirea unor conexiuni ideatice şi sentimentale între tablourile marine ale lui Joseph Vernet şi poemul simfonic pe de o parte, şi paralelismul ideatic între analiza de către Diderot în eseul său *Saloane* despre pictura vernetiană şi mărturisirile lui Enescu despre zămislirea programului asupra poemului lui simfonic pe de altă parte, mi-au procurat un adevărat impact estetic la care se mai adaugă şi retrăirea incursiunilor stilistice ale Maestrului pe traiectoria stilemelor unor curente moderne. Cele trei experienţe m-au condus unitar la deconstrucţia orizonturilor istorice fuzionate asupra procesului de creaţie enescian.

Până la urmă s-au distins trei orizonturi istorice pe care marele compozitor le-a fuzionat în formarea propriei sale prezenţe stilistice şi care au creat acea tensiune de ordin estetic care fiinţează „între alteritatea şi familiaritatea pe care tradiţia o are pentru noi, între obiectualitatea vizată istoric şi apartenenţa la o tradiţie". Bunăoară, „în acest interval (Zwischen) se găseşte adevăratul loc al hermeneuticii"[1]. Şi anume, orizontul baroc-luminist (Vernet versus Diderot), orizontul programatismului romantic al poemului simfonic lisztian şi al şcolilor naţionale, şi acel al retoricii impresioniste-simboliste proprii perioadei nocturnelor debussyste.

H.-G. Gadamer, ne atenţionează că „mobilitatea istorică a existenţei umane se defineşte prin faptul că această existenţă nu este legată în mod absolut de o anumită situare şi prin urmare nici de un orizont într-adevăr închis. Orizontul este mai curând ceva în care pătrundem şi care ne însoţeşte pe drumul nostru […]. Înţelegerea unei tradiţii transmise pretinde, fără îndoială, un orizont istoric." Şi, distingând între situaţie, respectiv, între orizont, arată: „Dar nu poate fi vorba despre obţinerea acestui orizont prin transpunerea într-o situaţie

[1] Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti 2001 p.225

istorică. Este necesar, mai curând, să dispunem din totdeauna de un orizont pentru a putea să ne transpunem într-o situaţie”[2].

Ascultând primele măsuri ale partiturii, şi „făcând o legătură cu scenariul pe care şi l-a propus compozitorul, ne-am putea închipui, imaginea unei mări mai mult calme, unduitoare la început şi care în urma primelor rafale de vânt, începe să-arate neliniştea”.[3]

Într-adevăr, metamorfozele imensului orizont maritim sugerate de partitură aduc în mişcare imaginaţia noastră, acomodând-o în mod contrastant fazelor algoritmice de *pregătire – tensiune – rezolvare* ale desfăşurării proceselor dramei simfonice cuprinse în poemul simfonic *Vox Maris*. Orizontul marin sugerat de intonarea partiturii deschide ideatic şi emoţional perspectivele unor confruntări şi paralele evoluţiei dramei cuprinse în mesaj, potrivit căreia „omul încearcă salvarea semenilor săi, chiar cu preţul vieţii sale”[4]. Pendularea mnemotehnică a *sujet*-ului *în-spre* viitor şi *din-spre* trecut pregăteşte ascultătorul pentru confruntarea de amintiri şi asocieri sub forma fuzionării unor *orizonturi istorice*. După concepţia hermeneutică a lui H.G.Gadamer, orizontul prezentului este întotdeauna un orizont dependent. „În realitate, orizontul prezentului se află într-o formare continuă în măsura în care suntem nevoiţi să testăm în permanenţă toate prejudecăţile noastre. De această punere la încercare aparţine, nu în ultimul rând, întâlnirea cu trecutul şi comprehensiunea tradiţiei din care provenim. Prin urmare, orizontul prezentului nu se formează nicidecum fără participarea trecutului. Orizontul prezentului nu există în sine, aşa cum nu există nici o pluralitate de orizonturi istorice pe care ar trebui să le adjudecăm. *Comprehensiunea este întotdeauna un proces de fuzionare al unor prezumtive orizonturi existente pentru sine.*”[5]

În manifestarea lor muzicală, fuzionările de orizonturi apar în confruntările retorice ale *mediilor omogene* dintre diferite genuri şi epoci artistice.

Interferenţele mediilor omogene ale mijloacelor expresive reprezintă o stilemă specifică în creaţia enesciană, mai ales în lucrările

---

[2] *Idem*, p.232
[3] Wilhelm Berger şi Gheorghe Costinescu, *Poemul „Vox Maris”*; în: Muzica 1964/9, p.23
[4] *Idem*, p.20.
[5] Hans Georg Gadamer, *Op.cit.*, p. 233

sale concepute în anii deceniilor al treilea[6] şi al patrulea, cum sunt *Impresii din copilărie*, suita *Sătească* şi, înainte de toate, poemul simfonic *Vox Maris*. Tematica însă sensibilizată muzical prin concordanţele misterioase între natură şi imaginaţie, precum pretindea şi Debussy în *ars poetica* sa, apare diferit în fiecare dintre aceste capodopere. În *Vox Maris*, natura, această prezenţă aproape constantă în operele compozitorului, este alta decât cea din *Sătească* şi *Impresii* (…), „reprezentarea ei în poem reunind spectaculozitatea romantică şi senzorialul impresionist”[7].

Vox Maris asigură, pe de altă parte, prin continuitatea preocupărilor faţă de *picturalul* în muzică, acele idei şi intenţii componistice care l-au caracterizat pe marele muzician român, în toate perioadele sale de creaţie, iar prin finalizarea partiturii *Vox Maris,* ele devin stileme evidenţiate în ultimii ani ai vieţii sale.

Naveta componistică dintre binomurile formale de tipul *plasticitate - expresivitate*[8], *temporalitate - spaţialitate*, sau, privindu-le mai concret, *muzicalitate - picturalitate*, respectiv *muzicalitate - poezie*, are o evoluţie estetică îndelungată.

Modalităţile existenţiale ale spaţializării, implicit vizualizării şi colorării conţinuturilor de idei şi de sentimente, transfigurează deseori şi semnificativ momentele culminante ale transmiterii mesajului în creaţia lui George Enescu. Să ne gândim la neuitatul moment acompaniat de râsete sardonice ale Sfinxului spaţializat printr-un *glissando* "în neant" al dispariţiei sale după dezlegarea cu succes de către Oedip a faimoasei ei enigme. De asemenea, putem cita momentele cvasi-vizuale ale episoadelor din *Impresii din copilărie*, şi sunt deosebit de vizualizante inclusiv scenele suitei *Sătească*.

Iar în *Vox maris* picturalul şi vizualul străbate în întregime arsenalul mijloacelor de expresie. Matricea lor, reprezintă puncte esenţiale ale redării mesajului impresionist muzical, mai ales acolo unde apare polarizat în direcţia armoniei şi timbrului. Căci aceşti din urmă parametri asigură prioritar plăsmuirea unor combinaţii

6 George Enescu. Monografie, coord. M.Voicana. Ed. Academiei, Bucureşti, vol. 2, p. 1073

7 Idem, p. 1084 (nota de subsol nr. 120)

8 Lucian Blaga le spunea metafore *plasticizante* şi *revelatoare; cf.* L.Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, 276 şi urm.

dinamico-timbrale în şi prin care se pot defini stilemele impresioniste ale partiturii. Picturalitatea în *Vox Maris* promovează în mod plasticizant momentele generalizărilor *metaforice*, faţă de alte lucrări ale sale precum cele *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot*, op. 15 (1908), unde domină mai mult figurile *metonimice*. Bunăoară, interferenţele *muzical-poetice* din compoziţiile sale oferă asocieri psiho-estetice de altă natură sinestezică faţă de cele *muzical-picturale.* În primele domină între text şi melodie, precum ar spune Saussure, *in praesentia,* contiguitatea metonimică a temporalităţii, iar în cele din urmă, metaforicul *in absenţia* al spaţio-temporalităţii momentelor simfonice. Până la urmă existenţa *corporală* a programului trece subit aici în procesualitatea temporală a *acţiunilor*- potrivit concepţiei lui Lessing[9].

Preferinţele lui Enescu faţă de spaţializare, deci faţă de pictural în compunerea poemului, explică, înainte de toate, programul.

Care este însă şi cum apare programul în *Vox maris*? Iată mărturisirile compozitorului despre apariţia lui: "De data aceasta, eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, *am văzut tot ceea ce voi descrie*. Închipuiţi-vă o mare furtunoasă. Un marinar, nemişcat, o contemplă, având ochii pironiţi asupra orizontului. Vântul se înteţeşte, creşte, se preface în vijelie. O sirenă mugeşte în depărtare. E alarma! Se aud strigăte în mijlocul furtunii. Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele şi porneşte în direcţia de unde au venit strigătele. Cei de pe ţărm urmăresc o clipa barca ce saltă pe creste. Deodată dispare. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcaţiuni, scufundând-o. Vântul şuieră peste talazurile însângerate parcă de lumina amurgului. Marea şi-a înghiţit prada. Sătulă, îşi recapătă liniştea. Soseşte noaptea. Nu se mai aude nimic decât zgomotul valurilor pe nisip şi - departe, foarte departe - cântecul anticelor sirene. O jertfă care a potolit mânia zeilor. Lumina lunii străluceşte deasupra mării...[10] ". Descrierea acţiunii evidenţiază de la sine plasticizantul vizual al evenimentelor. La primul contact cu programul s-ar părea că episoadele întregii acţiuni juxtapuse metonimic, rămân într-o linie continuă cu

[9] G.E.Lessing, „Opere", vol. 1, ESPLA, Bucureşti, 1958, p. 219 şi urm.

[10] În: Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Ed.Muzicala, Bucuresti, 1982, p.101. Cf.: *George Enescu, Monografie*, coord. M.Voicana, Ed. Academiei, Bucuresti, 1971, vol.2, p.1080

ocazia perceperii lor auditive. Mirajul retoric al acestora se destăinuie însă prin transformarea existenţei lor prezente în imagini metaforice virtuale. Ele trec din faza iniţială a percepţiei în reprezentări vizuale, îndemnând ascultătorul la contemplarea fenomenului imaginar în absenţa sa.

Saltul expresiv de la sonorul metonimic la vizualul metaforic caracterizează conceperea de către Enescu a acţiunii programului în ansamblu, de la furia apocaliptică a mării şi până la potolirea ei în final.

Primele fraze din citatul de mai sus – „De data aceasta, eu însum mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, *am văzut tot ceea ce voi descrie*" – sunt demne pentru meditaţie din mai multe puncte de vedere. În primul rând, se remarcă atitudinea vizualizantă a maestrului în conceperea programului; în al doilea rând, opţiunea componistică în elaborarea muzicală a acţiunii pentru genul romantic al poemului simfonic; iar în al treilea rând, premisele şi consecinţele stilistico-istorice ale programului văzut de compozitor.

Într-adevăr, programul poemului ne întoarce, pe traiectoria sa arhetipală, în lumea unor epoci precedente dincolo chiar de epoca romantismului.

Denis Diderot în eseurile sale despre pictura lui Joseph Vernet[11] descrie concepţia programatică a marelui peisagist din epoca luminilor, ce caracterizează tablourile sale cu teme marine. După o expunere deosebit de plasticizantă a mesajului vernetianfilosofuo luminist prezintă o referinţă mai concretă care se asociază fascinant cu gândurile şi fantezia enesciană[12]: „Dacă stârneşte furtună, auzi vântul şuierând şi

[11] Joseph Vernet (1714-1789), pictor de marine

[12] Diderot despre tablou în *Salonul din 1763*:

"De ce nu pot, pentru o clipă, să-i readuc la viaţă pe pictorii Greciei, ori pe cei atât din Roma veche cât şi din Roma nouă, ca să-i aud ce spun despre lucrările lui Vernet! Aproape că nu e cu putinţă să vorbeşti despre ele; *trebuie să le vezi!*[12]

Ce nesfârşită variaţie de scene şi de chipuri! ce ape! ce bolţi cereşti! ce adevăr! ce vrajă! ce efect!

Dacă aprinde un foc, o face în locul unde vâlvătaia pare că trebuie să estompeze restul compoziţiei. Fumul se înalţă des, se răreşte puţin câte puţin şi se pierde în aer, la depărtări uriaşe.

Dacă proiectează obiecte pe cristalul mărilor, ştie să-l estompeze la cea mai mare adâncime fără să-l facă să-şi piardă nici culoarea naturală şi nici transparenţa.

Dacă lasă lumina să cadă, ştie s-o facă să pătrundă; o vezi tremurând şi fremătând la suprafaţă.

valurile mugind; le vezi lovind stâncile şi albindu-le cu spumă. Mateloţii strigă; flancurile navei se cască; unii se aruncă în apă; alţii, muribunzi, zac intinşi pe ţărm. Aici privitorii înalţă braţele spre cer, dincolo o mamă îşi strânge copilul la sân; alţii îşi pun viaţa în joc pentru a-şi salva prietenii şi rudele; un soţ îşi ţine în braţe soţia aproape leşinată; o mamă îşi plânge fiul înecat; iar vântul lipeşte veşmintele de trupul ei şi te face să-i desluşeşti formele; pe apă se clatină mărfurile, pasagerii sunt târâţi spre fundul prăpastiei. Vernet ştie să adune furtunile, să deschidă cataractele cerului şi să potolească pământul; el ştie, de asemenea, când vrea, să împrăştie furtuna şi să redea mării liniştea, cerului seninătatea. Atunci întreaga natură, ieşind parcă din haos, se luminează ca într-o vrajă şi-şi reia toate farmecele ei"[13].

Se poate presupune că Enescu a putut vedea la Muzeul Louvre peisajele lui Vernet, şi că acestea au avut o înrâurire inspiratoare asupra componisticii sale. Şi, în mod inerent, a gândit mai departe„în câmpul liber al fanteziei sale" *momentele fecunde* ale acţiunii de pe tablouri, aidoma celor spuse de Lessing[14].

Iată, doar două din seria tablourilor marine ale lui Joseph Vernet mesajul cărora converg edificator cu ideile muzicale ale poemului *Vox maris.*

Dacă pune în acţiune oameni, îi vezi mişcându-se.

Dacă împrăştie nori în văzduh, cât de uşor plutesc! cum mai alunecă în voia vântului! ce spaţiu între ei şi firmament!

Dacă ridică neguri, lumina e slăbită, şi, la rândul ei, masa vaporoasă o poartă în sine şi e colorată. Lumina devine obscură iar aburul devine luminos". În: Diderot, *Opere alese* vol.II. ESPLA, Bucureşti, 1957, p.489-490

[13] Diderot, *Op.cit.*, idem. În acest pasaj, se ascunde similitudinea programatică a celor două creaţii.

[14] Lessing, momentul fecund îl caracteriza astfel: "Dacă în natura mereu schimbătoare, artistul nu poate folosi decât un singur moment, iar pictorul, pe deasupra, acest unic moment numai dintr-un singur punct de vedere; dacă, pe de alta parte, operele lor sînt făcute nu ca să fie privite în treacăt, ci ca să fie îndelung şi de repetate ori contemplate, atunci urmează că, dintre momentele unui subiect, artistul trebuie să aleagă pe cel mai fecund cu putinţă. Dar fecund este numai ceea ce lasă câmp liber imaginaţiei. Cu cît vedem mai multe într-o operă de artă, cu atât e nevoie să putem să ne închipuim şi mai multe. Şi cu cît ne închipuim mai multe, cu atât trebuie să ni se pară că vedem mai multe. În: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon sau despre limitele picturii şi ale poeziei*; în: G.E.Lessing, „Opere", vol. 1, ESPLA, Bucureşti, 1958 p. 165.

Primul ne arăta furtuna mânioasă a mării stârnind în noi amintirea pasajului dramatic al poemului lui George Enescu furtuna în apogeu, catastrofa[15] :

Cel de al doilea tablou zugrăveşte liniştea mării într-un asfinţit marim, lăsându-ne să rememorăm metafora lui Blaga: *Soarele, lacrima Domnului / Cade în mările somnului*, care ne aduce aminte de sfârşitul ultimului episod din *Vox Maris*, acela al „anticelor sirene”[16].

[15] George Enescu, *Vox Maris*, poem simfonic, Op. 31, partitura; a se vedea fragmentul *Moderato maestoso*, p. 58 şi urm.

[16] Vizionarea reproducerii tabloului II., însoţită de fragmentul muzical *a tempo* (a se vedea fragmentul, din partitura, p. 89 şi până la Fine).

Orizonturile momentelor fecunde din cele două tablouri au fost fuzionate în mesajul programatic enescian oferind clipe deosebit de fascinante ale revitalizării lor prin stilemele impresioniste al muzicii Maestrului.

Fuzionarea s-a desfăşurat însă şi la nivelul orizonturilor cultural-estetice. Hans-Georg Gadamer scrie „Aşadar, înţelegerea unei tradiţii transmise pretinde, fără îndoială, un orizont istoric. Dar nu poate fi vorba despre obţinerea acestui orizont prin transpunerea într-o situaţie istorică. Este necesar, mai curând, să dispunem din totdeauna de un orizont pentru a putea să ne transpunem într-o situaţie. Căci ce este transpunerea de sine? Cu siguranţă că nu doar o uitare de sinele propriu. Desigur că acest gest este necesar în măsura în care trebuie să ne imaginăm situaţia diferită. Însă trebuie să ne aducem pe noi înşine în această situaţie diferită. Abia acest lucru împlineşte sensul transpunerii de sine”[17].

Deconstruind în final, printr-o privire analitică, *summa* orizonturilor ce defineşte mirajul pictural în *Vox Maris*, putem constata că bogăţia componentelor stilistice ne-au ancorat istoriceşte mai întâi în iluminism, prin picturile maritime *vernetiene* ca simbol al inspiraţiei, apoi în epoca romantismului prin conştiinţa genuină a lui Enescu ce se manifesta de astă dată în promovarea genului poem simfonic şi, în fine, în lumea curentelor moderne aplicând cu multă fineţe stilemele impresionismului. Totalul lor *con*-sună cu generozitatea panoramicului tematico-stilistic al lui George Enescu în care se revitalizează amintiri mai îndepărtate şi mai apropiate, sensurile lor căpătându-şi noi semnificaţii care întrezăresc viitoarele orizonturi muzicale ale condiţiei umane.

[Prima apariție: „George Enescu International Festival
Bucharest, Romania 20th Edition, September 8-11, 2011
Proceedings of the George Enescu
International Musicology Symposium, Bucharest, 2011
„George Enescu from knowledge to recognition” part 1
Edited by Mihai Cosma
Stefan Angi, *Hermeneutik der Stylistischen Horizonte der Simfonischen Dichtung Vox Maris,* pp. 11-16]

[17] H.G. Gadamer, *Op. cit.* p.232

Varietatea evocării ethosului enescian în compoziţiile lui Cornel Ţăranu

Plămădirea cu o uimitoare diversitate a ethosului muzicii româneşti în creaţia enesciană a devenit o paradigmă esenţială a regăsirii sinelui pentru compozitorii urmaşi. Policromia şi polisemia sensibilizării muzicale a normelor eticii creatoare combinate cu ingeniozitate şi competenţă de către George Enescu au sintetizat valorile artei populare şi ale muzicii culte europene într-un tot unitar organic şi propriu, cu o valoare-etalon. Caracterul relaţional al devenirii întru sine faţă de etalonul mai sus evocat este caracteristic şi în creaţiile compozitorului Cornel Ţăranu. Devine el însuşi tocmai prin surprinderea pe traiectoria evoluţiei sale proprii a unor momente evocative din ethosul enescian.

Fascinaţia discursului enescian

Lirismul doinit, melodicitatea plutitoare, fluxul lent al lirismului, variaţia continuă, confesiune infinită exprimată intr-o melodică parlando-rubato, de origine folclorică – sunt stileme primordiale enesciene mai ales în primele sale perioade de creaţie care au determinat procesul de evoluţie a componisticii tânărului Ţăranu, urmând ca ele să fie regândite treptat, contribuind esenţial la formarea din ce în ce mai intrinsecă a mesajului creaţiilor sale. De asemenea, adâncirea gândirii mitice a lui Enescu, apariţia demonismului în compoziţiile târzii l-au inspirat pe Ţăranu, orientându-l spre teme arhaice până la developarea unor imagini noi muzicale asupra mitului Oedip.

Cunoaşterea aprofundată a opului enescian, dobândită încă din primii ani ai carierei sale componistice, produce la compozitorul clujean pe parcursul etapelor următoare un fecund decalaj dintre dezvăluirea *de facto* a izvoarelor şi punerea lor *de jure*, similar negării negaţiei hegeliene în practica sa componistică. Formând-o potrivit personalităţii sale, în devenirea întru sine, evoluţia practicii sale componistice parcurge traiectoria vie a trecerii melosului de la ipostazele doinite la cele melopeice evocative.[18]

[18] A se vedea mai pe larg:

Enescu – Schönberg – Ţăranu, spaţio-temporalitatea temei muzicale

Concepţia enesciană despre caracterul prezumtiv al temei şi definiţia schönbergiană ca pandant al unei teze ştiinţifice presupun ca mediu generator spaţio-temporalitatea devenirii muzicale. Enescu, evidenţiind ipostaza de rezultat a temei, subînţelege existenţa unui proces prealabil al devenirii ei, iar ca rezultat devenit o pune din nou în procesul de construire al formei. Schönberg, la rândul lui, priveşte fiinţarea temei, aidoma unui postulat ştiinţific, în contextul relaţional analitic de la inducţie la deducţie. Tema de-a gata acumulează fazele anterioare ale unor procese de inducţii experimentale. Apoi va fi trecută, după cristalizarea sa, prin aventura demonstrativă a unor deducţii formale. Deci procesualitatea acestora a fost prestabilită oarecum prin momente pre-existente lui, concentrate în entitatea compactă a temei. La Enescu, deducţiile ulterioare ale temei generează fluxul doinit al lirismului în variaţii continue, la Schönberg, punerea ei în acţiune conduce la popularea în serii dodecafonice a spaţiului sonor. Amândouă premisele creatoare converg în final la condiţionarea spaţio-temporală a discursului melodic bazat pe coexistenţa laturilor procesuale şi schematice ale existenţei fenomenului muzical. Enescu mărturisea că pentru el „o temă, înainte de a fi un punct de plecare, e un rezultat”[19]. Pentru Schönberg, „o temă seamănă mai curând cu o ipoteză ştiinţifică

Ștefan Angi, *Opera de cameră Oreste – Oedip de Cornel Ţăranu* în *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*, Editura Arpeggione Cluj-Napoca 2008 pp.347-393.

Stefan Angi, *Ansamblul „Ars Nova” prezintă opera Oreste-Oedipe Cluj modern 2007. Al VII-lea Festival de muzică contemporană*, în: *Fotografii la minut*… ed.cit. pp.570-578.

Reţinem, de asemenea, aprofundatul şi convingătorul studiu al lui Dora Cojocaru , *Cornel Ţăranu şi obsesia variaţiei*, în Revista „Muzica” nr. 1/1995 despre existența a „două tipuri melodice principale în creația lui Cornel Țăranu: tipul repetitiv static (realizat prin repetiția variată, în cadrul unui ambitus restrâns) și tipul acumulativ-dinamic (formulat prin expansiunea ambitusului” – precum arată autorii Ecaterina Banciu și Gabriel Banciu în *Echoes of Enescu: Cornel Ţăranu's „Rimembranza” for orchestra,* Studia Musica, vol. 56/2011 (2), UBB Cluj-Napoca.

[19] Cornel Ţăranu, *Creaţia enesciană în lumina prezentului*, teză de doctorat, Biblioteca Academiei de Muzică „Gh.Dima”, cota I.h 6, Cluj, 1972, p. 11.

care nu convinge fără un număr de teste, prin prezentarea probei."[20] Potrivit momentelor kantiene ale tezei-antitezei, B.V. Asafiev susţinea că „forma ca proces şi ca schemă cristalizată – reprezintă două laturi ale aceluiaşi fenomen"[21].

Cornel Ţăranu, subsumând consecinţele celor două maniere componistice, le va sintetiza în revitalizarea modului de existenţă procesual-creativă al melopeilor culturii muzicale antice greceşti. Melopeile sale repun în drepturi constructive tradiţia antică a procesualităţii creatoare formulată de Platon drept *invenţie muzicală*[22] sau de Aristotel, *cântul* (μελοποιία).[23]

În ispita multicoloră şi valorică a temelor

Una dintre cauzele apropierii sale pline de admiraţie faţă de creaţia Maestrului a constituit-o ispita multicoloră şi valorică a temelor**.** Evidenţiind trăsăturile sublim-eroice ale primei teme *din Simfonia I* de

---

[20] Schönberg: „Astfel, o melodie poate fi comparată cu un »aperçu«, un »aphorism«, în rapida sa trecere de la problemă la soluţie. Dar o temă seamănă mai curând cu o ipoteză ştiinţifică care nu convinge fără un număr de teste, prin prezentarea probei." Arnold Schoenberg, *Fundamentele compoziţiei muzicale*. Traducere şi adaptare pentru uzul studenţilor, profesorilor, cercetătorilor: Neonila Negură şi Alexandru Hrubaru, Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura română, 1998, p.103.

[21] B.V.Asafiev, *Muzîkalnaia forma kak proţes* (Forma muzicală ca proces) Gosudarstvennoe Muzîkalnoie Izdatelstvo, Leningrad, 1963 p.23.

[22] *Melopeea la Platon*: „Dar când împrejurarea cere să ne folosim de armonie şi ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o creaţie muzicală (numită invenţie muzicală sau melopee), fie în executarea corectă a unei melodii şi cadenţe create de alţii – fapt denumit „educaţie muzicală" – atunci dăm de adevăratele greutăţi şi simţim nevoia unui bun meşteşugar". Platon, „Banchetul", în Platon, *Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti,1968 p.261-263.

[23] *La Aristotel*: „Cum imitaţia, care e tragedia, e săvârşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin "grai" înţeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrăurire e toată exterioară." Aristotel, *Poetica;* studiu introductiv şi comentarii de D.M.Pippidi, Editura Academiei, Bucureşti, 1965 p.59-60. Comentariul lui D.M.Pippidi, p. 30 şi urm.: „Cele trei elemente aici înşirate: elementul scenic (ὁ τῆς ὄψεως χόσμος), cântul (μελοποιία) şi graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziţie cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μύθος), caracterele (ήφη) şi judecata (διάνοια) pot fi socotite ca "interne", cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie."

George Enescu, Cornel Țăranu mărturiseşte că, în mod involuntar, convieţuind subconştient cu măreţia acestei teme, o parafrazează la începutul părţii a II-a *Pantheon* a *Simfoniei* sale *Brevis* (1961-62).

Trăinicia temei permite condiţionarea sa chiar serială concepută de către Cornel Țăranu. Este adevărat că rigoarea precalculată a serialismului apare aici„cuminţită", în mediul unui modalism total cromatic sincretizat cu intonaţiile ritmico-metrice de giusto-rubato. Această regândire devine o răsadniţă pe cât de vie, pe atât de fecundă a noilor ipostaze melodice ale evocării ethosului Marelui precursor al generaţiilor de compozitori români din mijlocul secolului trecut.

Cu similare imitări ne întâlnim şi în *Sonata pentru flaut*, partea a II-a, de Cornel Țăranu în care este evocată motivica părţii a III-a din *Simfonia de cameră* op. 33 de G.Enescu. Expunerea de către Enescu a celor două elemente tematice apare deopotrivă la trompetă într-un mod decisiv, pe care Cornel Țăranu le consimte aievea, prima reflectând maiestuos cu indicaţia *Poco lento*, cea de a doua eruptiv, *Vivacissimo e martellato*.

George Enescu – Simfonia de cameră. Op. 33, p. III, Adagio, m. 8-9

Cornel Ţăranu - Sonata pentru flaut şi pian, p. II

De la doinitul liric la melopeea dramatică

Destăinuind arta sa poetică în drum spre noile ipostaze ale discursului melodic, un moment cu evidente semne sintetizante îl reprezintă melosul *Cântecelor nomade*, piesa scrisă pentru soliști, actor recitator şi ansamblu (1982). Tot ceea ce spunea autorul, cu ocazia premierii în 1983, în cuvintele sale introductive despre ataşamentul său sufletesc faţă de partitura compoziţiei, noi credem că reprezintă în mare şi chintesenţa ars poeticii lui tăinuite: „Este ultima mea încercare în domeniul vocal, scrisă pe versuri de Cezar Baltag, poet de mare farmec pentru mine cel puţin. Dintr-un volum *Madonna din dud.* Dintr-o tradiţie care porneşte de la Tudor Arghezi, Miron Radu Paraschivescu şi alţi mulţi autori care au abordat acest gen, care nu cred că este numai pitoresc ci şi foarte profund. Ce am încercat să fac? Am încercat să construiesc un limbaj special pentru aceste versuri, care sunt folclorice, dar mai e încă ceva pe lângă ele, în care se folosesc patru-cinci limbi,

bineînţeles, româna e de bază. Se înţelege foarte bine, însă avem câteva citate în limba originală şi unele sunt în ebraică veche, altele în latină şi chiar în limba indiană – nişte numărători. Acolo sunt originile acestea nomade… De ce am scris această lucrare? Din spirit de solidaritate şi din dragoste. Şi trebuie să vă mărturisesc că de fapt nici eu nu sunt altceva, decât cum sunt aceste cântece. Adică sufletul nostru astă seară se identifică cu magia, poezia, cu apropierea de natură, cu apropierea de misterele vieţii: ale dragostei, ale morţii, care apar în aceste patru părţi ale lucrării".[24]

Atmosfera magico-demoniacă a lirismul nomad surprinsă în partitura piesei acordă tentă personală caracterizării de către autor a prezenţei unui demonism apărut pe parcursul creaţiilor enesciene. „Lirismul enescian – scrie Cornel Ţăranu – s-a îmbogăţit treptat cu trăsături noi, surprinzătoare, din ce în ce mai evidente în ultimii ani ai vieţii. Se poate vorbi acum de prezenţa demonismului, a unui caracter demoniac în muzica sa. Acesta apare, pentru prima dată, înveşmântat în limbajul încă postromantic al *Simfoniei a III-a* (în scherzoul considerat ca o aluzie la infernul dantesc), trecând prin scherzoul *Sonatei I pentru pian*, şi al *Sonatei a II-a pentru violoncel*. Un şi mai elocvent exemplu îl găsim, însă, în scherzoul demoniac-funebru din *Simfonia de cameră,* cel mai incisiv, ca ritmică şi limbaj. Aici Enescu se apropie cel mai mult de o expresie dură, aspră, folosind timbre adecvate şi elemente melodice foarte apropiate de totalul cromatic."[25]

Hermeneutica finalizării manuscriselor neterminate

Pe lângă conceperea unei metodologii laborioase şi aplicarea ei integrantă în şi pentru întregirea manuscriselor enesciene neterminate, atuul cel mai mare a lui Cornel Ţăranu s-a dovedit a fi cunoaşterea intrinsecă a opului de viaţă enescian, fără de care ar fi fost îndoielnică reuşita finalizărilor întreprinse. A parcurs treptele apropierii începând cu studierea şi însuşirea creativă a complexului de mijloace expresive şi terminând cu dezvoltarea şi transformarea acestora după arta sa poetică,

[24] Ştefan Angi, *40 de ani cu Ars Nova*, în: Rev. *Apostrof*, 2009/12.
[25] Cornel Ţăranu, *Enescu în conştiinţa prezentului,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p.40.

modelată de sigur pe piedestalul valoric-tehnic al creaţiilor Părintelui său spiritual.

Cornel Țăranu se află printre primii (dacă nu chiar primul) care a trecut la completarea hermeneutică[26] a unor partituri enesciene rămase neterminate. Le-a descifrat, aprofundând semnificaţia lor, le-a dat formă vie, finalizată îngrijindu-se şi de interpretarea acestora spre a fi aduse ele în circulaţie dimpreună cu celelalte valori ale creaţiilor lui G. Enescu.

Primul a fost manuscrisul *Strigoii* la începutul anilor ’70, i-a urmat *Simfonia a V-a* (prima parte şi finalul) în anul 1991, fiind continuat de *Capriciul român* (în colaborare cu violonistul Sherban Lupu) în anul 2004. Amplele sale comentarii asupra analizelor acestor compoziţii, Eseurile[27], teza de doctorat[28], prelegerile sale[29] şi mărturiile cuprinse în interviuri[30] demonstrează edificator stilul complex al investigaţiilor şi ataşamentul deplin aidoma unor urmaşi fideli şi devotaţi, reflectând profunzimea butadei Maestrului: „cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaşte pe cineva, este să-l iubeşti”[31]. El simţea gravitatea responsabilităţii faţă de creaţiile completate ale maestrului iubit: „Întrebarea legitimă este: am fost în stare să mă substitui intenţiilor sale? Este clar că aici intervine o marjă în care răspunsul nu poate fi sută la sută dat, dar poate fi foarte apropiat şi ar fi fost o tristeţe foarte mare dacă aceste manuscrise rămâneau doar ca nişte obiecte de muzeu pe care chiar şi cercetarea este foarte dificilă de făcut, având în vedere starea în care se află. Sunt nişte manuscrise vechi, abia lizibile şi care în timp se vor deteriora şi mai mult.”[32]

Iată, prima pagină a manuscrisului Strigoii de Enescu:

---

[26] Hermeneutul a fost socotit în antichitate specialistul iniţiat în întregirea pergamentelor deteriorate pe parcursul istoriei dintr-o anumită cauză.

[27] Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București, 1969.

[28] Cornel Țăranu, *Creația enesciană în lumina prezentului*, Teza de doctorat, Biblioteca Academiei de Muzică „Gh.Dima” Cota I.h 6, Cluj, 1972.

[29] Cornel Țăranu, *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX).* vol. I, Conservatorul „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1981.

[30] Interviu cu Cornel Țăranu, *Descifrarea manuscriselor enesciene neterminate: potecile lăturalnice ale meşteşugului hermeneutic*, în: Oleg Garaz, *Poetică muzicală în convorbiri*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2003.

[31] Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului*, ed. cit., motto, p.5.

[32] Interviu Cornel Țăranu, *Descifrarea manuscriselor*… ed.cit., p.280-281.

Redăm în continuare primele măsuri ale partiturii reconstruite de către Cornel Țăranu:

George Enescu – Strigoii (m. 18-23)
Reconstituirea manuscrisului: Cornel Ţăranu (1972)

Dacă filonul tematic pastoral l-a condus pe Enescu spre expresii mioritice interpretate doinit, inclusiv în *Simfonia a V-a* reconstruită parţial de către Cornel Ţăranu[33], iar calea prometeică, protestatară l-a orientat spre compunerea capodoperei *Oedip*, această duplicitate organică a tematismului său a înrâurit deosebit de fecund generaţiile care îl urmau.

„Noi toţi avem nişte afinităţi cu Enescu – arăta Cornel Ţăranu –, care sunt nişte afinităţi cum am zice elective. Aceste afinităţi ţin de un anumit lirism specific, care s-a manifestat şi în lucrările mele din tinereţe. Deci, în primele mele lucrări, în primii mei paşi de compoziţie, eram foarte apropiat de stilul acesta doinit, parlando-rubato şi nu atât printr-o imitare a muzicii lui Enescu, ci printr-un paralelism al sensibilităţii, care este o sensibilitate tipică la noi şi care se vede foarte evident la mulţi dintre compozitorii noştri – acest lirism care la un moment dat poate deveni trenant, plictisitor etc., dacă nu este stăpânit cu o foarte mare atenţie”.[34]

[33] Reconstruirea integrală a *Simfoniei a V-a* de George Enescu se datorează maestrului Pascal Bentoiu.
[34] Oleg Garaz, *Op.cit.*, p.285.

Aulodica

Simfonia a II-a „Aulodica” (1975) de Cornel Țăranu are conotaţii arhetipale; developarea acestora conduce în final la ethosul autohton regăsit şi promovat după creaţiile lui G.Enescu.

Denumirea – *Aulodica* – trimite la latinescul *auloedus* (flautist) şi marchează consecvenţa aplicării flautelor pe tot parcursul simfoniei. Ea reprezintă o referire simbolică la dihotomia caracteristicii tematice enesciene asupra gândirii mitice. Pe de o parte, la miticul protestatar prometeic înfăţişat mai apoi în opera *Oedip*, pe de alta, la miticul liric, cândva apolinic pastoral, particularizat apoi ca mioriticul doinit în discursul muzical al simfonismului enescian.[35]

Apropierea de mesajul simbolic al apelului enescian creşte o dată cu consacrarea prioritară a discursului muzical flautelor[36]. În ipostaza lor de „conductus”, flautele intonează o melodie zămislită din şirul unor intervale mari, ce amintesc de melosul *Preludiului la unison* din *Suita op.9*, partea I., de Enescu. Acolo, hiperbolizarea traiectoriei discursului se desfăşoară nu pe exteriorul traiectului melodic, nu prin arcuiri înălţătoare extrinseci, ci datorite amplificării ambitusului intervalistic până la distanţe de cvinte, octave, octave duble, chiar decime. Ele sunt destinate îndeplinirii funcţiei de apel al unor discursuri dialogant-imitative. Aici, în *Aulodica*, întreg procesul se desfăşoară la compartimentul flautelor, mai apoi în secţiunea de cvasi repriză la compartimentul cordarilor. În ambele compoziţii asistăm la personificarea odaică pe cale instrumentală a vocii umane. *Simfonia a II-a* de Țăranu are convergenţe melodice şi cu *Dixtuorul pentru instrumente de suflat* op. 14, în care partea mediană oferă prilej de manifestare sprinten-jucăuşă flautului. Deosebirile apar între ludicul discursului la flaut, implantat în interregnul ionian-lidian în *Dixtuor* şi *pesante*-ul maiestuos imnic al contextului orchestral în care discursul flautelor se desfăşoară, fiindu-i atribuită de către autor vocaţia arhetipală a unui *aulos aclamativ* reînviat din negura timpurilor trecute.

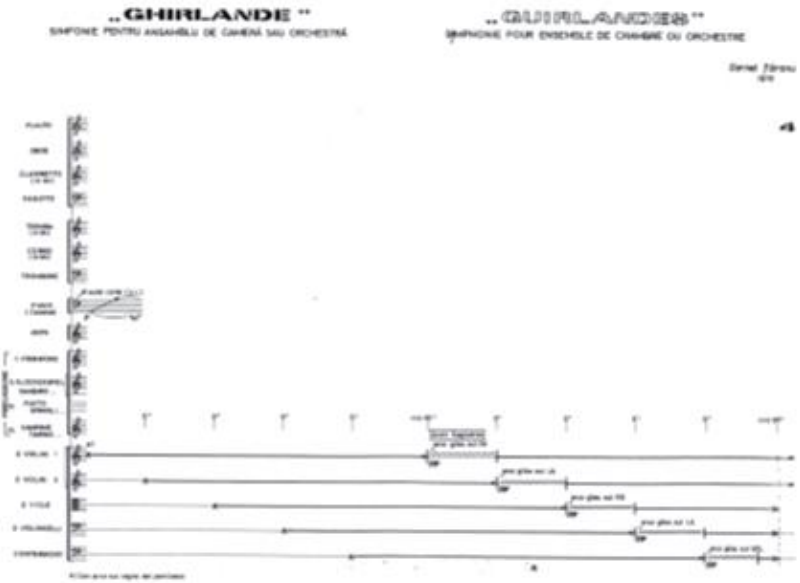
---

[35] Această dihotomie a fost precedată în postromantismul românesc prin mesajul conflictual personificat în emulația muzicală dintre Apollo și Marsias în poemul simfonic *Marsyas* (1907) a lui Alfonso Castaldi.

[36] Pledoaria autorului față de flaute se oglindește edificator în compoziția sa *Concerto breve (2002), orchestră de 24 de flauți* (2002)

Ghirlande

De la amprentele doinitului iniţial, Cornel Ţăranu ajunge pe calea revitalizării a melopeilor antice la un nou mod de zămislire a discursului melodic. Caracterul procesual al melopeii transformă simţitor valoarea estetică a melosului. Devine un fel de interactiv de la compunere la interpretare şi receptare, creând impresia unui comunităţi originare dintre procesul şi fiinţarea ca întreg a melodiei. Se poate observa edificator devenirea întru melopee în *Ghirlande* de Cornel Ţăranu.



Înfăţişată cu o mirifică varietate a întrebuinţării mijloacelor de expresie, melosul *Ghirlandelor* evocă trăsăturile evolutive ale melopeilor antice, reprezentând, în sens platonic, însăşi „*creaţiunea* muzicală", plăsmuirea ei *in nascendi*[37]. Mai mult, mesajul devine arhetipal prin evocarea genezei milenare a melosului. Punctiformitatea primului sunet parcurge, aidoma vibraţiei corzii ciupite, fazele acustice ale trecerii întru al doilea sunet, prin *glissandi* ascendente şi/sau descendente ale traiectoriei sale, producând ornamente melodico-armonice. În continua lor evoluţie, ele vor ajunge drept noi componente

[37] Cf. nota de subsol nr.5.

punctiforme ale melodiei. Desfăşurarea demiurgică nu se opreşte aici: apar alte melodii care, în simultaneitatea lor plană şi spaţială, formează structuri sau blocuri alternativ-contrastante. Evocând lirismul doinit, această tehnică generativă devine în continuare un propriu inalienabil componistic al lui Cornel Ţăranu.

Oreste&Oedip

Formele şi valorile dramatice consonante sau disonante, după cuvintele lui Cornel Țăranu, înduioşătoare sau înspăimântătoare ale acestor melopei, le întâlnim la opera de cameră *Oreste&Oedip* în ipostazele lor recitative şi melodice. Dacă prezenţa recitativă are menirea de a completa *spaţiul* acţiunii, intervenţiile melodice ale corului împlinesc clipele lirice ale *timpului* dramei. Dacă în prima sa condiţionare corul se manifestă cu premoniţii retorice de a *prevesti* fazele primordiale ale acţiunii, în cea de-a doua *însoţeşte* prin metafore melodice întreaga gamă a sentimentelor exprimate, de la înfricoşare la înduioşare şi invers.[38] Latenţa contrastului emoţional este imprimată cu un maximum de economie structurală în cele două ipostaze ale melopeilor vocalizate de compartimentul coral. Conceperea treptat crescândă şi descrescândă a alternanţelor repetate între înfricoşător şi înduioşător ridică melopeele corale la rang de ilustrare nemijlocită a evoluţiilor ce au loc în dezvoltarea caracterelor fiecărui personaj: Oreste, măgulit de Electra la început este condus treptat, dar inevitabil, la acceptarea ideii de a ucide, Oedip, singuratic iniţial, va fi măgulit în final de Sfinxă, care apare la început înfricoşătoare, metamorfozându-se apoi întru fiinţă demnă de iubire şi dragoste.[39]. Spre exemplu, la începutul scenei a doua din actul II., apariția Electrei este preîntâmpinată cu melopee înduioșată întonate de către grupul vocal al ansamblului:

[38] A se vedea mai pe larg în: Ștefan Angi, *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca 2008 p.381
[39] *Idem*, 384-385

Rimembranza

La o jumătate de secol de la moartea lui George Enescu, în multitudinea evenimentelor şi creaţiilor comemorative un loc important deţin compoziţiile *Rimembranza* pentru orchestră (*in memoriam* George Enescu) şi *Simfonia da requiem*, cor mixt şi orchestră, texte biblice apărute amândouă în anul 2005. Prima, prim şirul obsesiv al unor variaţiuni întrepătrunse asupra motivului crucii pe numele lui Bach, creionează metafora muzicală a portretului lui Enescu pe un fundalul sumbru, plin de amintiri ale unei vieţi pe cât de muncită pe atât de tristă şi prea puţine în împliniri măgulitoare. Cea de-a doua aduce piosul omagiu Marelui Maestru al generaţiilor post-enesciene.

Cugetând asupra posterității enesciene care persista mai mult decât benefic inclusiv în ultimele decenii, autorul afirma odată cu premiera piesei sale *Rimembrenza*: „Pentru generaţia post-enesciana, ajunsă acum la maturitate sau chiar la senectute, momentul cunoaşterii *Simfoniei de camer*a enesciene, cântecul său de lebădă, a fost decisiv. Ni se înfăţişau noi faţete, noi lumini şi umbre ale unui limbaj surprinzător de nou, prin complexitatea modal-cromatică, prin tragismul acelui *lamento* al trompetei solo sau a incisivului *scherzo*. Aici a vrut sa ajungă Enescu la capăt de drum, aici începe revelaţia. Concertul din 1956, dirijat de Silvestri, a fost evenimentul care ne-a marcat profund şi ne-a arătat căile pe care apoi am putut păşi. Publicul a fost uimit si, cred,

nepregătit în a-l recepta pe acest Enescu. Convins de genialitatea acestei lucrări, Silvestri a explicat publicului noutăţile ei de limbaj şi a interpretat-o încă o data. Rezultatul a fost un succes."[40] „Limbajul modal cromatic, contururile melodice şi culorile orchestrale încearcă sa evoce aluziv ecourile ethosului enescian care ne-a călăuzit paşii".[41]

Ar fi greşit să credem că aceste momente discontinue pe continuumul traiectoriei componisticii ştirbesc din originalitatea intrinsecă a creaţiei lui Cornel Țăranu; tocmai invers, ele, potrivit expresiei hegeliene de *aufheben* – „limitează ce nu se limitează" – (Marius Chelaru) oferă un plus de înţelegere asupra autenticităţii acestor creaţii şi altora cum ar fi, *Dedications* pentru bas, recitator, ansamblu şi cor mixt, versuri Nichita Stănescu-1991 sau *Crisalida* pentru saxofon, bandă, trompetă, corn, trombon, pian şi percuţie-1995 şi multe altele.

[Prima apariție: Stefan Angi, *Die Vielfalt der Hervorrufung von Enescus Ethos in den Kompositionen von Cornel Tăranu*; în:
"George Enescu" **International Festival** Bucharest, Romania, 21" Edition, September **1-28,** 2013
Proceedings ofthe "George Enescu " International Musicology Symposiujn
Bucharest, Romania, September 5-6, 2013
„*George Enescu, from knowledge to recognition*"
Edited by: Prof. dr. Mihai Cosma
Organizer: Románián Composers and Musicologists Society
Partners:
Romanian Academy, National University of Music Bucharest, Romanian Broadcasting Society,
Producer: **The Romanian Government**
by The Románián Ministry of Culture And National Heritage &ARTEXIM
Editura Muzicalá Bucharest, 2013]

[40] Cornel Țăranu, *Imaginea actuala a creației enesciene*, în Revista *Memoria*, http://revista.memoria.ro/?location=view_article&id=782. Citează autorii Ecaterina Banciu şi Gabriel Banciu în splendidul lor studiu *Ecouri enesciene: „Rimembranza" pentru orchestră de Cornel Țăranu* asupra retoricii mesajului compoziției de Cornel Țăranu, Festivalul „Cluj Modern", ediția a IX-a – Simpozionul Internațional „Muzica Central-europeană în actualitate: Încotro?", Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 14 aprilie 2011, publicat: *Echoes of Enescu: Cornel Țăranu's „Rimembranza" for orchestra* (în colab. cu Ecaterina Banciu), în vol. *Studia Musica*, vol. 56/2011 (2), UBB Cluj-Napoca.

[41] Fragment din „Cuvântul autorului", în programul de sala al primei audiții absolute a piesei *Rimembraza; apud* Ecaterina şi Gabriel Banciu, studiul citat.

Valentin Timaru: Frumosul artistic şi faţetele sale subiective

Compozitorul Valentin Timaru cu o prodigioasă activitate componistică în spate – cinci simfonii, patru cantate, trei oratorii, concerte şi variaţiuni, ca să amintim doar genurile mari – ne oferă acum noua sa carte, *Frumosul artistic şi faţetele sale subiective*, apărută la Galaxia Gutenberg, şi, precum arată coperta, cu o splendidă fotografie despre Catedrala Sf. Carol din Viena, respectiv portretul compozitorului uitându-se afară dintr-un compartiment de tren în plină viteză.

Aceste imagini sunt încărcate cu semnificaţii şi aluzii directe la conţinutul cărţii Domniei sale. Ideile şi sentimentele lui despre frumosul artistic, ridică mesajul scrierii sale la nivel de poetică muzicală. Cu alte cuvinte, stăm faţă în faţa cu arta poetică a compozitorului. Catedrala putătoare făţişă de valori ale frumosului şi sublimului etern, destăinuieşte grăitor etalonul pretins şi promovat al autorului despre frumosul tuturor timpurilor.

Autoportretul său, cu privirea îndreptată către orizonturi îndepărtate sugerează meandrele parcurse astăzi dincolo şi dincoace de etalonul frumosului.

Gândurile aşternute pe paginile volumului sunt într-adevăr poetice, scrise într-un stil eseistic pasionant, destăinuind Weltanschauung-ul artistic al unui compozitor, care pe lângă numeroasele sale creaţii artistice a delectat publicul consacrat inclusiv cu tratate, cu studii, chiar cu eseuri şi aforisme, despre problematica ce îl frământa şi îl frământă şi astăzi, aceea legată de statutul muzicii contemporane, implicit de eterna întrebare *Quo vadis musica?*

Amintim dintre interogativele sale adresate cititorului într-un fel oratoric, despre esenţa muzicii, spre exemplu:

- muzica se naşte dintr-un cântec sau dintr-o melodie?

- muzica este o riguroasă matematică sau arta care fiinţează de la sunet mai departe?

Respectiv întrebări retorice asupra statutului estetic al Compoziţiei muzicale

Compoziţia muzicală este numai inspiraţie?

Compoziţia muzicală este doar meşteşug?

Compoziţia muzicală este destinată doar pentru funcţia de suport al unui ambient sonor?

Compoziţia muzicală rămâne doar un anumit timp captiv?

În pledoaria plenară pentru frumosul autentic în sfera artisticului contemporan tezele şi postulatele meditaţiei ars poeticii sale se extind şi la o serie de probleme pe care le putem caracteriza cel mai bine ca probleme deschise şi anume:

Arta ca modă
Modern şi contemporan în artă
Moda prostului gust
Snobismul oportunităţilor efemere
Produsul artistic ca marfă
Consumismul modern şi prostul gust

De asemenea, în investigarea de pe platforma esteticii şi stilisticii moderne, autorul examinează semnificaţia analitică a unor categorii, în şi prin care se poate distinge dintre autenticul şi non-autenticul operaţiunilor care se desfăşoare în laboratoarele creaţiilor muzicale. Reţinem aici diferenţierile tranşante pe care le evidenţiază dintre stil şi manieră, talent şi meşteşug, profesionalism şi amatorism. Cititorul va înţelege de la bun început, adeziunea totală a autorului faţă de primele componente ale acestor opoziţii, sancţionând nu rareori caustic, componentele de pe locul doi – maniera, amatorismul. Ele se referă mai ales la acele experimente care n-au validat speranţele investite în ele. În acest sens amintim cugetările sale despre prostul gust, implicit „blestemul urâtului", precum şi despre arta ca modă.

Caracterul eseistic, artistic şi componistic al conţinutului cărţii îl exemplificăm cu un citat, care în prima parte sună eseistic, iar în a doua devine de-a dreptul poetic:

„Cândva, pe le începutul deceniului opt al defunctului veac XX, am fost cuprins de o disperare în fond nemotivată dar cumplit de reală. Aveam sentimentul straniu că m-am rătăcit într-o junglă în care am conştientizat cât de fără spor este drumul către nimic.

Devenind necuviincios de patetic m-am refugiat în intimitatea liedului concepând un ciclu intitulat „Cântece de miezul nopţii" (*Unde*

să şed şi unde să rămâi/ ca să-mi desfac vioara şi să cânt / De-ajung târziu sau de-am ajuns întâi/ nu mă găsesc la timpul meu să cânt/ îmi şoptea Arghezi pe toate cutele sensibilităţii). Undeva tot pe-atunci m-am eliberat de angoasele urâtului ambient clamând nişte pseudo-cântece cu gura-nchisă:

Urâtul frate cu-nceputul
Util, interesant şi dur
Mă năpădeşte!
Din jale mi-am cioplit o vioară
Dar strune n-are ca să sună
Aici-n adâncuri de genune
Unde n-a nume nici prenume
Unde-n boccea mi-am adunat avutul
Şi urâtul de hain ce e
Şi-a strecurat până şi acolo trupul
Răspunde-mi unde eşti...?
Că din poveşti am fost gonit afară,
Te-ntreb pentru a mia oară,
Unde eşti...?”

Aşadar, asistăm din nou la un important text stilistic-estetic-retoric al investigaţiilor muzicale, în care pledoaria unui artist creator este îndreptată cu pasiune spre ocrotirea valorilor din universul cunoscutului triunghi al binelui, adevărului şi frumosului, oferind o tentă profund axiologică mesajului înscris în prezentul volum.

Cugetările sale sunt ceea ce sunt: cugetări. Cititorul poate fi de acord cu ele sau nu, dar ca orice cuget zămislit cu bun simţ şi cu sinceritate, ars poetica lui Valentin Timaru merite pe deplin să fie citită şi trăită, mai mult, gândită mai de parte. Mă folosesc de acest prilej de a-l felicita pe maestru, iar pe Dumneavoastră să vă invit, specialişti şi melomani, studenţi şi colegi, spre lecturarea volumului de faţă cu convingerea că veţi ţine în mână o lectură pasionantă, cu mult cuget şi cu mai multe deschideri pentru alte şi alte gânduri despre viitorul artei sunetelor.

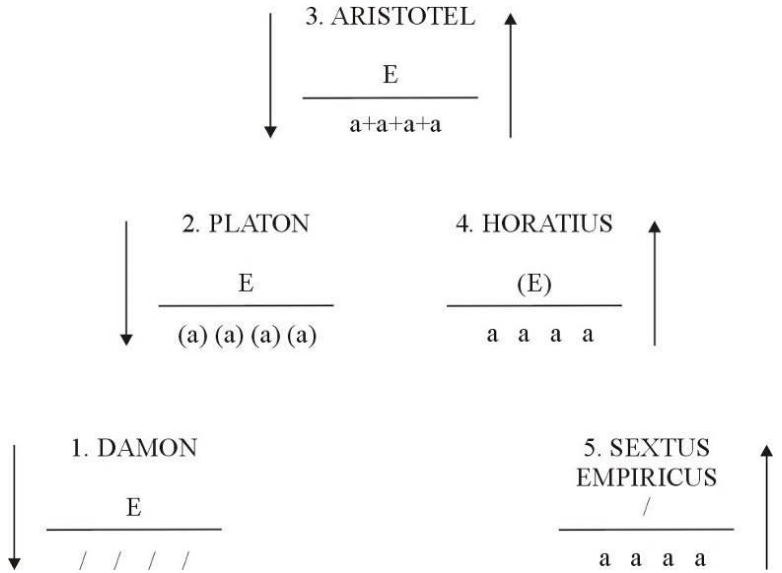
14 dec. 2009

Conotaţii româneşti şi europene ale ethosului moldovenesc în artă Paradigma *Glossă*

A privi valorile autentice ale unei culturi muzicale prin prisma ethosului reprezintă, de la început, un punct de plecare estetico-etic în investigarea fenomenului evidenţiat. În uzul cotidian obişnuim să înţelegem prin ethos, într-un sens mai mult sau mai puţin definit, conţinutul, mesajul creaţiei în cauză. Privind însă evoluţia ariei de semnificaţie a conceptului, aflăm că acesta are conotaţii estetice şi etice mult mai complexe. Anticii greci au acordat ethosului un sens atitudinal. Perioada elenistică târzie a definit ethosul, în limbă latină, drept caracter al omului. Mişcarea ideatică a semnificaţiei apare şi în afara zonei antice greceşti. De pildă, în *Talmud* anafora referitoare la formarea caracterului uman întreprinde în mod tacit, printr-o secţiune longitudinală, întreaga evoluţie cvasi ontică a conceptului, de la idee la caracter:

Fii atent la **gândurile** tale că din ele se fac **cuvinte**
Fii atent la **cuvintele** tale că ele se transformă în **fapte**
Fii atent la **faptele** tale, că ele devin **obiceiuri**
Fii atent la **obiceiurile** tale, că ele stau la baza **caracterului** tău

În adevăr, verigile evoluţiei apar proporţional, aidoma unor şiruri simetrice, chiar muzicale în sensul creării de armonie. Cuvântul ethos în arte apare deci în mod relaţional: se manifestă în contextul mesajului învederat. Manifestarea constă în particularizarea sa. Iar particularizarea sa este de sorginte sentimentală: se prezintă ca affectus cu tripla semnificaţie: stare, sentiment, voinţă. Aşadar, modul de existenţă artistic-estetică a ethosului îl reprezintă affectusul zămislit în şi din mesajul creaţiilor artistice. Relaţia ethos-affectus poate avea stadii de confluenţă diferite: de la dominaţia ethosului, la echilibru dintre ethos şi affectus şi până la dominaţia affectus-ului. De pildă în Antichitatea greacă această evoluţie de la perioada pre-platonică şi până la căderea Romei a avut următoarele ipostaze relaţionale. Schema de faţă reproduce doar cinci momente structurate într-un sens podic:



Examinând caracteristica ethosului şi a affectusului creaţiei artistice româneşti în evoluţia sa istorică, reţinem mai întâi că ethosul şi affectusul se coordonează în cultura noastră aidoma relaţiei semantice a raportului dintre *langue-parole* sau *limbaj-grai*. Astfel, manifestarea ethosului în affectus are mod de existenţă într-un sens particularizat în timp şi în spaţiu deopotrivă. Ethosul moldovenesc al creaţiei artistice româneşti contemporane are deci în vedere surprinderea elementelor particulare prin care ipostaza ei proprie devine, în mod complementar, parte organică activă a universului ethosului românesc în ansamblu. Dacă ne uităm la promovarea istorică a relaţiei ethos-affectus în cultura şi arta românească, observăm că ea are particularizări moldoveneşti accentuate, mai ales în epocile de culminaţie ale evoluţiei, atât în domeniul literaturii, poeziei şi artelor plastice cât mai ales în creaţiile muzicale bazate pe intonaţiile şi climatul afectiv tipice ale acestor meleaguri străvechi. Ne gândim la creaţia lui Ion Creangă, a lui Mihai Eminescu sau a lui Ion Irimescu.

Zona poate cea mai bogată de înflorire a ethosului particular o întâlnim în acest ţinut în lumea muzicii. Aici se întreprind poate cele mai palpabile trăsăturile definitorii ale caracterului atitudinal de ethos şi affectus.

Iată câteva din aceste particularităţi muzicale.

Mai întâi, fenomenul *doinitului*. Modul de formulare şi de enunţ al doinei din această zonă apare cu un conţinut liric melancolic deosebit de bogat pe care îl întâlnim concentrat şi în melograma simfoniei *Glossă* de Viorel Munteanu. Doinitul de sorginte moldovenească oferă culoare locală spaţiului mioritic analizat atât de grăitor de către poetul-filosof Lucian Blaga: "acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiunile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre"[42].

În contextul doinitului surprindem *melancolia* ca cea de a doua parte componentă a ethosului cercetat. Melosul doinei, purtător de melancolie, aduce deseori cu sine momente sentimentale de dor, de neîmplinire şi de râvnire la ceva mai bun, asemănătoare a ceea ce întâlneam în ipostazele lor renascentiste, la Dante sau la Petrarca. Teoreticianul literaturii italieneşti, Franceso de Sanctis, relatează despre prezenţa momentele protorenascentiste şi renascentiste ale fenomenului: "Duioşia şi gingăşia sentimentelor îndeamnă sufletul la melancolie; deoarece melancolia nu este decât o dulce durere, o durere îndulcită de imagini dragi şi duioase. Ea sălăşluieşte de aceea numai în suflete reculese, care trăiesc în fantezie, sunt gânditoare, nu distrase de lume, ci închise în intimitatea lor. Melancolia e rodul cel mai delicat al acestei lumi intime"[43].

A treia componentă a ethosului particularizat pe meleagurile moldoveneşti, apare în modul specific de tratare a fenomenului *mitic-baladesc*. De pildă, arhetipul *Strigoii*[44].

Eminescu fiind inspirat de obiceiurile legate de mitul trăit în inima poporului[45] a conceput poemul *Strigoii* care prin muzicalitatea

---

[42] Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, Bucureşti, 1969 p.125

[43] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, 1965. p.249

[44] "Strigoii sunt, după credinţa românilor de pretutindeni, de două feluri şi anume unii mitici, iar alţii reali. Cei mitici sunt un fel de spirite necurate şi rele, care numai rar se arată oamenilor în chip omenesc; cei reali au însă chip omenesc şi petrec împreună cu oamenii până la moarte, iar după ce mor se prefac şi ei în strigoi şi strigoaice adevărate adică în spirite rele, dacă atunci când se înmormântează nu se împlântă în trupul lor un par care să ajungă până la corp să le străpungă inima". In: Simion Florea Marian - *Mitologie românească*

[45] Idem: Marele nostru poet Mihai Eminescu descrie astfel aceste obiceiuri în zona Moldovei : „Încă din după amiaza ajunului Sfântului Gheorghe fetele, flăcăii şi copiii ies în ţarină şi se duc la pădure şi se întorc acasă încărcaţi cu iederă şi crengi de rug. Din iederă se împletesc cununi verzi, iar crengile de rug se pun în cruci pe la portiţe pe la

intrinsecă a structurii sale, plină de aluzii directe la muzică[46], a stat la baza unui proiect vocal-instrumental de mare amploare prevăzut în creaţia enesciană. Rămas în schiţă şi fragmente, a fost finalizat de către compozitorul Cornel Ţăranu. În Teza sa de doctorat, redând aspecte din revitalizarea şi finalizarea planurilor lui G.Enescu, scrie printre altele: "*Strigoii* face apel la cunoscutul poem eminescian, fiind un fel de oratoriu-baladă pentru povestitor, tenor, soprană, bariton, cor şi orchestră. "Libretul" transpune aidoma, în trei părţi ample, totalitatea poemului eminescian, realizând o lucrare de circa 30-40 de minute". Iar observaţiile de ordin stilistic scot în evidenţă identitatea şi contextualitatea europeană a ethosului enescian. "Trăsăturile stilistice

---

fereşti pe deasupra uşilor şi mai cu deosebire pe la gradul unde se adăpostesc vitele şi caii. Aşa e bine; altfel, intră ielele şi strigele, fură laptele de la vaci, fură somnul copiilor, visul fetelor şi norocul flăcăilor. Acolo unde intrarea e închisă prin rugi înghimpaţi, nici iele nici strige nu intră, pentru că văd semnul pe care nu au putere de a-l trece şi vacile dau lapte, copiii dorm duşi, fetele se pierd în visuri plăcute iar flăcăii rămân harnici şi cu noroc. Astfel toate casele şi toate curţile se încarcă de podoaba primăverii".

[46] Redăm versurile evocatoare de muzică în contextul lor imediat din poem:

Strigoii (fragmente)

p.I., str. 1.

Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,
Între făclii de ceară, arzând în sfeşnici mari,
E-ntinsă-n haine albe, cu faţa spre altar,
Logodnica lui Arald, stăpân peste avari;
Încet, adânc răsună cântările de clerici.

p.II., str. 10-11

Fantastic pare-a creşte bătrânul alb și blând;
În aer își ridică a farmecelor vargă
Și o suflare rece prin dom atunci aleargă
**Și mii de glasuri slabe încep prin bolta largă
Un cânt frumos și dulce — adormitor sunând.**

**Din ce în ce cântarea în valuri ea tot creste,
Se pare că furtuna ridică al ei glas,**
Că vântul trece-n spaimă pe-al mărilor talaz,
Că-n sufletu-i pământul se zbate cu necaz —
Că orice-i viu în lume acum încremeneşte.

str. 23 (ultima)

Și blânde, triste valuri din vuiet se desfac,
**Acuşa la ureche-i un cântec vechi străbate,
Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate,
Acuş o armonie de-amor și voluptate
Ca molcoma cadenţă a undelor pe lac.**

p.III., str. 5

De-atunci în haina morţii el şi-a-mbrăcat viaţa,
Îi plac adânce cânturi, ca glasuri de furtună;
Ades călare pleacă în mândre nopţi cu lună,
Și când se-ntoarce, ochii lucesc de voie bună,
Pân' ce-un fior de moarte îl prinde dimineaţa.

str.17

Porneşte vijelia adâncu-i cânt de jale,
Când ei soseau alături pe cai încremeniţi,
Cu genele lăsate pe ochi păinjeniţi —
Frumoşi erau și astfel de moarte logodiţi —
Și-n două laturi templul deschise-a lui portale...

ale lucrării sunt pline de interes: alături de limbajul post-romantic al personajelor principale (Arald şi Regina) apare limbajul modal-arhaizant (cu o puternică tentă pentatonică). (...) O analiză motivică permite să observăm concepţia *ciclică* a lucrării, măiestria variaţională, suflul simfonic amplu, generos, sugestivitatea unor momente ilustrative. Măiestria polifonică e pusă în valoare chiar din primele pagini printr-un fugato-stretto expresiv". [47].

A patra componentă o constituie *caracterul evocativ* al relaţiei Ethos - affectus. Concepţiei enesciene se datorează şi sensibilizarea evocativă în muzică a amintirilor copilăriei plină de vise, de imaginar şi de nativul fantastic. Confruntarea muzicală şi literară a oniricului lirizat a fost relatată cu succes de către Alina Stanciu prin punerea faţă-n faţă a *Amintirilor din copilărie* de Creangă cu *Impresiile din copilărie* ale lui Enescu[48].

Şirul enumerării componentelor denotative l-am putea continua. Mai ales în descoperirea şi confruntarea contrariilor. De pildă, în distincţiile *ielele binevoitoare* şi *ielele rele*, care reprezintă în mitologia şi arta românească aceeaşi polarizare afectivă care apare încă din Antichitate şi rămâne distinctivă până-n creaţia contemporană prin dihotomia melosului în *melopee înduioşătore* versus *melopee înspăimântătoare*. Spre exemplu, în opera de cameră *Oreste-Oedipe* de C. Ţăranu. Luând însă într-un sens recapitulativ sumarul componentelor, constatăm că particularizarea acestora a reprezentat şi reprezintă gândirea şi simţirea, inspiraţia şi creaţia de la vis la descoperire la artiştii noştri pictori, poeţi, muzicieni, nu într-un mod extrinsec, cu simple referinţe operaţionale la ele, ci tocmai invers: atitudinea lor creatoare a rezidat şi rezidă în trăirea intrinsecă a doinitului, a baladescului sau a evocării înseşi. Primul mod ar fi însemnat doar un referent nostalgic la adresa valorilor contemplate, o simţire extrinsecă a fenomenului. Cea de-a doua ipostază este intrinsecă. Nu simţirea, ci trăirea, nu contemplarea ci creaţia însăşi a fenomenului. Teoreticianul consacrat al perioadei sincretice, Claude Levi-Strauss, zăbovind asupra modului de gândire străvechi, nu l-a denotat niciodată ca o gândire a sălbaticilor, ci l-a considerat ca atare, drept „gândire sălbatică".

---

[47] Cornel Ţăranu, *Creaţia enesciană în lumina prezentului*. Rezumatul tezei de doctorat, Cluj, 1973, fragment, p.2-3

[48] Alina Stanciu, *Graiul enecian al amintirilor*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca 2004

Continuarea particularizării muzicale a acestor componente o întâlnim în zilele noastre, de pildă la compozitorul Tudor Chiriac, în promovarea privilegiată a doinitul şi mioriticului ca factori arhetipali ai relaţiei ethos-affectus. Ne gândim la poemele muzicale *Mioriţa* (1984) şi *Doinatoriu* (1989).

La Vasile Spătărelu, instrumentalitatea şi vocalitatea enesciană joacă un rol complementar în comprehensiunea hermeneutică a mesajului ethosului moldovenesc. Potrivit concepţiei sale formulată în *"Meditaţii la Enescu" - un proiect de creaţie vizând configurarea gândirii muzicale ca sinteză între tradiţie şi contemporaneitate*, aria de semnificaţie a sintagmei centrale vizează deopotrivă laturile universale şi naţionale, tradiţionale şi moderne ale atitudinii afective faţă de ethosul autohton: "Apelul, «*meditaţie*» la creaţia lui George Enescu a însemnat şi înseamnă pentru noi o deschidere spre marile împliniri ale culturii muzicale universale şi naţionale, totodată, o cale de adâncire a propriilor resurse creatoare"[49].

Mijlocirea eminesciană a ethosului moldovenesc se regăseşte şi în picturile lui Sabin Bălaşa, în *Portretul lui Eminescu*

sau în creaţia alegorică de cvasi-portret eminescian. Despre cea din urmă frescă denumită *Galaxia iubirii*, eseistul Alexandru Murgu scria cu entuziasm: "îmi permit să văd o radiografie a universului eminescian şi, ţinând cont şi de opera poetului, să văd şi infinitul, şi nonexistenţa, şi raportul dintre spirit şi materie, şi raportul dintre mişcare şi repaus, şi

[49] A se vedea în continuare mai detailat în teza lui de doctorat citată: *"Meditaţii la Enescu" - un proiect de creaţie vizând configurarea gândirii muzicale ca sinteză între tradiţie şi contemporaneitate*"

raportul dintre simţire şi gândire. Îmi vor vorbi din imagine şi *Luceafărul,* şi *Epigonii,* şi *Glossa*"[50].

Poate unul dintre cele mai complexe fenomene ale ethosului eminescian revitalizat în creaţia contemporană îl reprezintă retorica muzicală a textului din poemul *Glossa*. Această capodoperă dispune de cele mai grăitoare deschideri spre culturile europene în general. Amprentele gândirii filosofice germane de tipul lui Schopenhauer se regăsesc în el printr-o titrare poetică ce numai pe Eminescu îl poate caracteriza, confirmând spusa lui Pascal : *„Le coeur a ses raisons, que la raison ne connaît pas"* — inima îşi are raţiunile, pe care raţiunea nu le cunoaşte —, însă nu fiindcă între raţiune şi sentiment n-ar fi nici o legătură, - adaugă esteticianul clujean Liviu Rusu -, ci fiindcă raţionamentele teoretice, abstracte, adesea sînt dejucate de raţionamentele venite din adâncurile inimii, adică din straturile cele mai profunde ale eului"[51].

Întâlnim aici o perfecţiune a creaţiei formei care transcende zona hiperbolicului deschis, cu valenţe rotativ-perspectivale pe care le anticipează primul vers din prima strofă a poemului:

Vreme trece, vreme vine.

Astăzi, pe lângă cunoaşterea ideogramică a textului de către toţi iubitorii culturii româneşti, există convergenţe comunicative cu toată Europa prin splendidele sale traduceri în limbile engleză, franceză, italiană, germană, rusă, maghiară ş.a.m.d., dintre care reproducem spre ilustrare versurile primei strofe în patru limbi:

1.Mai întâi în original:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate,
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val cu valul trece;

[50] Alexandru Murgu, Sala paşilor pierduţi de la Universitatea "Al.I.Cuza" Iaşi, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2004, p.91

[51] Citează Liviu Rusu în studiul său: Eminescu şi Schopenhauer, Editură Pentru Literatură, Bucureşti, 1966 p.107

De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

2.În engleză, traducere[52]: Adrian George Săhlean

Time goes by, time comes along,
All is old and all is new;
What is right and what is wrong,
You must think and ask of you;
Have no hope and have no fear,
Waves that rise can never hold;
If they urge or if they cheer,
You remain aloof and cold.

3. În franceză, traducere[53]: Veturia Drăgănescu Vericeanu

Temps qui fuit, temps qui s'amène,
Toutes sont vieilles, nouvelles sont toutes ;
Mal ou Bien, quelle est leur veine
T'interroge, calcule le doute ;
N'espère pas, ni n'appréhende.
Une vague, comme vague passe ;
On t'incite, on te demande,
Pour toutes choses reste de glace.

4. În italiană, traducere[54]: Sauro Albisani - Marin Mincu:

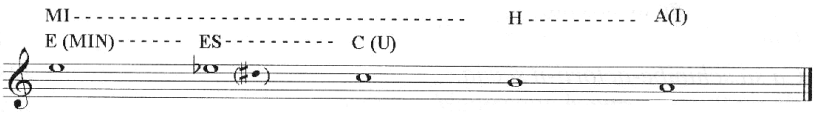
Passa il tempo, il tempo viene,
Ogni cosa e antica e nouva;
Qualsia il male e quale il bene,
a riffletere tu prova;
ne speranza, ne paura,
Come onda passa l'onda;
Se ti chiamo, ti scongiura,
Fa che nulla tu risponda.

[52] Mihai Eminescu, "Poezii alese -Selected Poems", traduceri de Adrian George Sahlean http://users.rcn.com/luceafarul/poeziialese.html
[53] Mihai Eminescu, Poezii. Echivalenţe eminesciene în limbile engleză, franceză, germană, rusă şi spaniolă, Ed. Albatros, 1972
[54] Mihai Eminescu, **Poesie / Poezii** 2000

Având în vedere profunda muzicalitate a textului, sensibilizată în plus prin interpretarea excepţională a unora dintre cei mai de seamă recitatori ai poeziei eminesciene[55] –, *Glossa* oferă de la jocul dramatic al ideilor contrastante până la desfăşurarea lor recurentă un excelent "libret-program" pentru muzica vocal-instrumentală. Maestrul Viorel Munteanu profită plenar de această ofertă compunând *Simfonia I. «Glossa»*, care pe lângă poemul *Glasurile Putnei* reprezintă realizări valorico-stilistice de referinţă din creaţia compozitorului.

Melograma amintită

MELOGRAMA



concentrează posibilităţile expresive ale componentelor ethosului moldovenesc care împreună cu primul vers - aidoma motoului - reprezintă motivaţia *in nuce* a melosului surprins, dezvoltat şi pus pe partitură. În *melograma* - tipică doinelor din zona Bistriţa-Năsăud şi Bucovina – se observă o simetrie interioară - model 1-3-1 [secundă mică - terţă mică (= secundă mărită) - secundă mică] - şi relaţie acustică pură, cea din urmă fiind reprezentată de o cvintă perfectă dintre începutul şi sfârşitul ei. Fuziunea celor două lumi - acustic şi cromatic simetric - îşi lasă amprenta asupra muzicii din prezenta lucrare oferind perceperea unei purităţi acustice în compania unei bogăţii modal cromatice remarcabile.

Forma şi implicarea textului în partitură reprezintă de la bun început nu numai un model tipizant-intonaţional propriu creaţiilor vocale-instrumentale contemporane, dar şi un prilej de meditaţie raţional-sentimentală asupra mesajului evidenţiat. Cele trei componente ale simfoniei[56] - prima, formă de sonată, partea mediană, o ipostază

[55] Recitările originalului şi ale traducerilor pot fi audiate în interpretările Antal Ludovic (originalul), Ion Caramitru (în engleză), Lucia Mureşan (în franceză) şi Ştefan Velniciuc (în ialiană) de pe CD-ul *Eminescu în şapte limbi*. Fundaţia Culturală *Libra* cu sprijinul Ministerului Culturii. www mihai eminescu

[56] Partea I.

Forma de sonată cu grup de teme **A** (parlando), urmat de un bloc **B (**giusto);

instrumentală aproape în întregime, partea a treia, o revenire sub formă de repriză a primei părţi - oferă în sensul pitagoreic acea progresie de *1-2-3* despre care Hegel vorbea sub forma unei corelaţii organice în ternarul sintetic de *monas-duas-trias*. Menţionăm că cele trei părţi sunt strâns legate în sensul propriu şi metaforic al cuvântului, ele urmând *attaca*, iar materialele fiind extrem de similare, invocă un ethos provenit din folclorul românesc şi lumea modal-cromatică a şcolii de compoziţie moldoveneşti în egală măsură. Construcţia *Glossei simfonice* e similară cu cea a *Sonatei în si minor* de Liszt unde în tratare este inclusă şi partea lentă, fără ca aceasta să se detaşeze de întreg. Şi în cazul compoziţiei muzicale a lui Viorel Munteanu această soluţie este evidentă.

Uitându-ne mai în detaliu asupra structurii *Simfoniei*, observăm că tensiunile lăuntrice ale detaliilor se datorează alternanţei în şir dintre momente *parlando* ale doinitului şi *giusto* ale acţiunilor dramatice latente baladeşti. Este de remarcat şi modul în care compozitorul aplică recurenţa poetico-filosofică a textului. În prima şi ultima parte, întâlnim structurări şi restructurări ale primei strofe, iar partea mediană în finalul ei aduce fragmentar, cvasi-contrastant, metafora muzicală a gândurilor din strofa a cincea,

Strofa a V-a (fragment)
1.Viitorul şi trecutul
2.Sunt a filei două feţe,
3.Vede-n capăt începutul
4.Cine ştie să le-nveţe

motivând ideatic şi emoţional reapariţia în recurenţă a începutului în ipostaza sfârşitului spre un infinit perspectival.

---

tratare: **A1** (heterofonii); continuare bloc orchestral fragmentat în alternanţă cu melodica corului
repriza se ia de la **A2** cu leit-acordurile care introduc acest material
în codă se reia blocul utilizat în tratare
Partea II.
Regăsim ideea formei tripartite mari
partea centrală este elaborată printr-un bloc fugato
reluarea nu este o repriză propriu-zisă, o invocare aluzivă a materialului **A**
Partea III.
Se reiau concentrat sintetic materialele din parte I., încheierea fiind realizată prin lumea rubato a temelor din partea I.

Secţiunea longitudinală a partiturii reflectă edificator vectorul procedurii componistice asupra ipostazelor mutative ale textului:

Fragmentele poemului aplicate în partitură:	**Partea I. pp.** 1-39	**Partea a II-a** pp. 40 - 75	**Partea a III-a** pp. 70-94
Strofa I.	p.6 →	**p. 73** →	p.78, → cor:
1.Vreme trece, vreme vine,	**1**.Vreme trece, vreme vine,	Strofa a V-a [fragment]	8.Tu rămâi la toate rece.
2.Toate-s vechi şi nouă toate,	**2**.Toate-s vechi şi nouă toate,	1.Viitorul şi trecutul	T.solo:
3.Ce e rău şi ce e bine	p. 11→	**2**.Sunt a filei două feţe,	**7.**De te-ndeamnă, de te cheamă,
4.Tu te-ntreabă şi socoate;	**3**.Ce e rău şi ce e bine	**3**.Vede-n capăt începutul	**7**.De te-ndeamnă, de te cheamă,
5.Nu spera şi nu ai teamă,	**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;	**4**.Cine ştie să le-nveţe	**7**.De te-ndeamnă, de te cheamă,
6.Ce e val cu valul trece;	**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;		**8**.Tu rămâi la toate rece.
7.De te-ndeamnă, de te cheamă,	**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;		**5**.Nu spera şi nu ai teamă,
8.Tu rămâi la toate rece.	p.15 →		**6**.Ce e val cu valul trece;
Strofa a V-a [fragment]	**5**.Nu spera şi nu ai teamă,		**5**.Nu spera şi nu ai teamă,
1.Viitorul şi trecutul	**6**.Ce e val cu valul trece;		**6**.Ce e val cu valul trece;
2.Sunt a filei două feţe,	**5**.Nu spera şi nu ai teamă,		**3**.Ce e rău şi ce e bine
3.Vede-n capăt începutul	**6**.Ce e val cu valul trece;		**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;
4.Cine ştie să le-nveţe	p.20 →		**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;
	7.De te-ndeamnă, de te cheamă,		**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;
	7.De te-ndeamnă, de te cheamă,		**3**.Ce e rău şi ce e bine
	(cfr.11, T. II.), p.24 →		**1**.Vreme trece, vreme vine,
	7.De te-ndeamnă, de te cheamă,		**2**.Toate-s vechi şi nouă toate,
	8.Tu rămâi la toate rece.		**1**.Vreme trece, vreme vine,
	8.Tu rămâi la toate rece. [parlato]		**2**.Toate-s vechi şi nouă toate,
	(cfr.13, T. I.), p. 26 →		**2**.Toate-s vechi şi nouă toate,
	1.Vreme trece, vreme vine,		

2.Toate-s vechi şi
nouă toate,
4.Tu te-ntreabă şi
socoate;
4.Tu te-ntreabă şi
socoate;
3.Ce e rău şi ce e
bine
5.Nu spera şi nu ai
teamă,
6.Ce e val cu valul
trece;
5.Nu spera şi nu ai
teamă,
6.Ce e val cu valul
trece;
cfr.17, T. II.), p. 34
→
7.De te-ndeamnă, de
te cheamă,
7.De te-ndeamnă, de
te cheamă,
7.De te-ndeamnă, de
te cheamă,
8.Tu rămâi la toate
rece.
8.Tu rămâi la toate
rece.

Şirul creşterilor hiperbolice, al deschiderilor perspectivale şi al revenirilor rotative îl putem urmări cel mai grăitor în desfăşurarea solo-ului tenor. Este semnificativă replica construcţiei muzicale ca suport al operaţiunilor întreprinse asupra orânduirii textului: alternanţa *rubato-giusto* transcende cezurile tematice şi motivice ale structurărilor formei, realizând un plus de varietate contrastantă între componenetele confruntate ale *Glossei*.

Modul în care discursul muzical interpretează simbolica mesajului poetic atât de complex al *Glossei* învederează edificator apropierea contrastelor din raza de acţiune a ethosului autohton surprinse, subînţelese şi polarizate pe traiectoria poeziei eminesciene de la arhetipurile *Strigoi* şi *Ielele* la *Daimonii* omniprezenţi în mitologie românească. Bunăoară, Daimonii au menirea să mijlocească între extremele contrastelor polarizate. Remarca acest lucru deosebit de

grăitor Platon. Personajul principal al dialogurilor sale, Socrate, expune cele învăţate de la Diotima despre Eros, în *Simposion* astfel:

"Pe cine numeşti fericiţi? Nu pe cei care au dobândit ce-i mai bun şi mai frumos?

- Fără îndoială.

- Dar pe Eros la-i cunoscut doritor al lucrurilor de care este lipsit, tocmai din lipsa celor bune şi frumoase.

L-am recunoscut.

- Şi cum poate fi zeu unul ce nu-i măcar părtaşul lucrurilor frumoase şi bune?

- În nici un fel; aşa cred cel puţin.

- Vezi deci zise ea, că nici tu nu-l socoţi zeu pe Eros!

- Dar ce ar putea fi Eros atunci – întrebai eu - un muritor?

- Deloc.

- Ce dar?

- Cum vorbeam mai înainte, zise ea: *ceva între muritori şi nemuritori*.

- Ce anume, Diotima?

- Un daimon mare[1], Socrate; căci şi este daimonul o fiinţă între zeu şi muritor.

- Cu ce putere – întrebai eu?

- De a tălmăci şi a împărtăşi zeilor cele ce vin de la oameni, şi oamenilor ceea ce le vine de la zei"[57].

Într-adevăr, această mijlocire arhetipală engramată adânc în ethosul românesc produce ataraxia dintre linişti şi nelinişti sufleteşti ale tristeţii care dincolo de melancolia dantescă şi petrarchescă aduce cu sine înariparea anagogică a purificării despre care Brâncuşi spunea, legat de vectorul rânduit în slujba infinitului: "zbor către văzduh".

Fiind deplin în ton cu mărturisirile muzicologului Gheorghe Duţică, îl citǎm în şi pentru final: "întâlnirea cu muzica lui Viorel Munteanu este reconfortantă, respirând sensibilitate, dăruire şi înalt

[57] A se vedea: Platon, *Dialoguri*, ELU, Bucureşti, 1968, p.283-284). Întâlnim idei similare referitoare la daimoni cuprinse şi în dialogurile *Phaidros*, respectiv, *Politheia.*

profesionalism. Departe de a fi descifrat toate conotaţiile determinative ale *Simfoniei* - acestea ţinând atât de interioritatea persoanei, cât şi de intimitatea atelierului de creaţie -, pot afirma însă că muzica sa profund spiritualizată mărturiseşte cu sinceritate o structură sufletească pliată pe o bogată experienţă de viaţă şi, mai ales, de gândire asupra rosturilor perene ale artei."[58]

Cluj-Napoca, 18 octombrie 2007

[Apărut: rev.Muzica 1/2008]

[58] Gheorghe Duțică, *Arhetipul Glossă şi retrorica Melogramei bivalente*. Prefaţă la partitura Simfoniei, Editura Domino Iaşi.

Retorica discursului muzical de la pitorescul poetic la timbralitatea corală în madrigalele lui Sigismund Toduţă pe versurile lui Lucian Blaga

Rezumat

Inspirate din ciclurile de poeme - *La cumpăna apelor* (1933), *La curţile dorului* (1938) şi *Mirabila sămânţă* (1962) – de Lucian Blaga, *Madrigalele* maestrului Sigismund Toduţă apărută în anii1978, 1981 revitalizează prin metaforele revelatorii şi plasticizante ale poemelor puse pe pentagrame corale mesajul arhetipal al poetului, cuprins între transcendenţa ce coboară în poeziile sale ca *Iezerul* şi pitorescul mioritic în poemul ca *Belşug*. Muzica oferă un plus de colorit spectral pe traiectoria timbralităţii modale între umbră şi lumină între un ludic zburdalnic şi o umbră premonitivă ale discursului doinit cu acompaniamentul lui emoţional lirico-epic şi epico-dramatic deopotrivă. Studiul încearcă să evidenţieze prielnica menire a tonului coral toduţian, valenţele sale polisemice şi policrome în relaţiile retorice cu textele blagiene evidenţiate.

* *
*

Hermeneutica aprofundării mesajului creaţiilor toduţiene inspirate din poezia lui Lucian Blaga presupune, înainte de toate, apropierea noastră estetică de corurile sale, mai precis de madrigalele compuse pe versurile poetului contemporan, atât de stimat şi îndrăgit de compozitor. Gândurile poetico-filosofice blagiene sunt omniprezente în creaţiile maestrului clujean, chiar şi în cele inspirate din alte surse poetice. Întrebat fiind de preocupările sale faţă de poetica lui Ana Blandiana, a motivat-o scurt: „apropiere de Blaga”.

Madrigalele scrise pe versurile lui Blaga întregesc şi amplifică muzical ideile şi sentimentele filosofico-poetice ale lui Toduţa realizându-se în ele pe deplin postulatele kantiene legate de relaţia poezie – muzica în contextul lor toponimic. Din confruntările kantiene între teză şi antiteză rezultă convingător tensiunea retorică şi

fecunditatea acestei tensiuni datorate pe de o parte caracterului eliberator al imaginației de către poezie, iar pe de altă parte, atingerii a mai multor coarde ale sufletului de către muzică, deşi în mod trecător, totuşi mai profund decât în alte zone artistice.

Îl citǎm pe Kant: „Dintre toate artele, rangul cel mai înalt revine *poeziei* (care îşi datorează naşterea aproape în întregime geniului şi care se lasă cel mai puţin ghidată prin prescripţii şi exemple). Ea extinde sufletul prin aceea că eliberează imaginaţia şi că, în limitele unui concept dat, alege din mulţimea infinită de forme posibile ce se acordă cu el pe aceea care asociază întruchipării lui o sumă de gânduri care nu poate fi redată adecvat de nici o expresie a limbii şi care, deci, se ridică estetic până la idei. Ea întăreşte sufletul, făcîndu-l să-şi simtă facultatea sa liberă, spontană şi independentă faţă de determinarea naturii[59]….După poezie aş aşeza, dacă este vorba de atragerea şi emoţionarea sufletului, acea artă care îi este, dintre artele vorbirii, cea mai apropiată şi care se poate îmbina cu ea foarte firesc: *muzica.* Căci, deşi ea vorbeşte doar prin simple senzaţii, fără concepte, şi, spre deosebire de poezie, nu oferă nimic reflexiei, totuşi ea atinge mai multe coarde ale sufletului şi, deşi în mod trecător, totuşi mai profund. (…) Atracţia ei, care este universal comunicabilă, pare să provină din aceea că fiecare expresie a limbii este asociată cu un ton adecvat sensului ei; că acest ton desemnează, mai mult sau mai puţin, un afect aii vorbitorului şi îl produce simetric şi în ascultător; acest afect trezeşte în el şi ideea exprimată în limbă prin respectivul ton; şi că, modulaţia fiind o limbă universală a senzaţiei, inteligibilă pentru orice om, muzica îi foloseşte întreaga forţă pe care o are ca limbă a afectelor, comunicînd astfel, în mod universal, potrivit legilor asociaţiei, ideile estetice care sânt legate firesc de ea.”[60]

Investigând generalizările retorice al discursului muzical în madrigale, constatăm predilecţia componistică a maestrului faţă de întrepătrunderea metaforică a mediilor omogene ale poeziei şi muzicii de la text la melodie potrivit chiasmului semantic – *muzicalitatea poeziei este poezia muzicalităţii* – chiasm atât de propriu şi semnificativ pentru aprehensiunea mesajului artistic la amândoi creatorii.

---

[59] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică București, 1981 p. 221

[60] Kant, *op.cit.*, p. 222-223.

Existența retorică a formelor muzicale *ca proces şi construcţie* transfigurează la Toduţă relaţia metaforică *poezie – muzică* de la text la melodie. Procesul porneşte, de regulă, cu sensibilizarea plasticizante ale trecerilor de la semnificatul poetic la semnificantul muzical continuând apoi cu coborârea transcendenţei precum ar spune Blaga a în revelarea discursului melodic. Procesul componistic sintetizează cu o expresivitate multicoloră şi polisemică stadiile plasticizante şi revelatorii blagiene ale metaforei poetico-muzicale. Aplicarea lor urmăresc întocmai vectorialitatea procesului poetic spre cel cel muzical pornind de la *metaforele plasticizante* şi ajungând până la metafore revelatorii. Metaforele plasticizante „se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puţin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gândite" (276) – cele *revelatorii* sunt menite „să scoată la iveală ceva ascuns chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui "mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară (p. 279)". Procesul se desfăşoară în imediata apropiere de imperiul simbolurilor, interferând cel două zone în metaforele simbolice prezente în madrigalele evidenţiate.

Vom exemplifica sensibilizarea retorică a mesajului lor oprindu-ne la trei dintre cele şapte[61] madrigale scrise de maestrul Toduţă pe versurile poetului Lucian Blaga cuprinse în ciclul *La curţile dorului*: primul purtător de titlu al ciclului, *La curţile dorului,* al doilea, *Iezerul* şi, al treilea, *Belşug*. Primul ne oferă în relația text – melodie sensibilizarea mesajului prin metafore revelatorii. Al doilea plasticizează trecerea metaforică, iar în al treilea le vom întâlni ambele ipostaze, ele trecând în zona metaforei simbolice.

Iată, textul poeziei: *La curţile dorului* :

[61] Cele şapte madrigalele compuse pe versurile lui Lucian Blaga au apărut în două cicluri: în volumele *La curţile dorului* – care cuprinde trei coruri, *La curţile dorului* (I.), *Iezerul* (II:), *Întoarcere* (III.) –; şi *Patru madrigale* – 1.Belşug, 2. Răsunet în noapte, 3.Coasta soarelui, 4. Stă în codru fără slavă.

LA CURȚILE DORULUI

Prin vegherile noastre - site de in-
vremea se cerne, şi-o pulbere albă
pe tâmple s-aşază. Aurorele încă
se mai aprind, şi-aşteptăm. Aşteptăm
o singură oră să ne-mpărtăşim
din verde imperiu, din raiul sorin.

Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide
lungi zile pierduţi şi străini.
Oaspeţi suntem în tinda noii lumini
la curţie dorului. Cu cerul vecini.

Aşteptăm să vedem prin columne de aur
evul de foc cu steaguri păşind,
şi fiicele noastre ieşind
să pună pe frunţile porţilor laur.

Din când în când câte-o lacrim-apare
şi fără durere se-ngroaşă pe geană.
Hrănim cu ea
nu ştim ce firavă stea.

În madrigal, imaginea poetică *sita de in* este subînțeleasă metaforic, *în absentia*, la începutul doinit al madrigalului și continuându-se, devine vălul misterului rostit în așteptare:

Metafora revelatorie, *Sita de in – vegherile noastre* – cernând vremea vieţii în aşteptare – apare aici ca un paradox al deschiderii tăinuite. Ascunde – similar vălului lui Maia – ideea de mister, ceva de la vedere, care ori este prea sacru or prea intim. În cazul de faţă melodia intonată – o ipostază a doinei, formează vălul ascunderii acoperind lumina evenimentelor sufleteşti ale râvnirilor neîmplinite: suntem doar „oaspeţi în tinda noii lumini la curţile dorului. Cu cerul vecini". Melodia compoziţiei reflectă edificator nostalgia trecută în *metaforă vie* (P.Ricoer) a dorului, în imaginea fluidă a râvnirii spre idealul învăluit: dorul în multitudinea îndeplinirii sale nedefinite. Remarcăm deci pornirea discursului melodic de pe piedestalul metaforelor revelatorii. Forma lor preferată, doinirea, reprezintă stilema comună a madrigalelor

compuse de către maestru pe versurile lui Blaga. În madrigalul *Coasta soarelui* indicaţia cvasi programatică de la începutul madrigalului – *Rar, doinind* – subliniază prezenţa *sine qua non* a acestei stileme. Sentimentul doinit al aşteptării apare cu o încărcătură polivalentă în oglinda metaforelor simbolice care după cum spune T. Vianu „este aceea care posedă *valoarea artistică cea mai înaltă.* [...] una care se face între o impresie dată şi una rămasă vagă şi ca atare, cu neputinţă de formulat printr-un termen univoc şi precis. Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Ea produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelenţă"[62].

LA CURȚILE DORULUI
I
Versurile de LUCIAN BLAGA
Muzica de SIGISMUND TODUȚĂ
Largo, molto rubato
meno mosso
assai meno mosso
poco agitato....
tranquillo
a = con bocca chiusa
a = con bocca aperta e tono scuro
A = con bocca aperta e tono meno scuro
A = con bocca aperta ed attacco glottale
m = con bocca chiusa e denti stretti

[62] T.Vianu, *Problemele metaforei*, în: Vianu, *Opere*, vol.4, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 282-283

Începutul madrigalului *La curţile dorului* ne oferă una dintre cele mai frumoase pagini ale discursurilor toduţiene concepute pe metafore revelatorii. Reprezintă secţiunea longitudinală a revitalizării meditaţiilor filosofice ale textului pus pe muzică. Aducerea de către melodie a metaforei revelatorii într-o formă sensibilizată contribuie esenţial la captarea audierii melodiei intonate aici şi pe mai de parte, corelând fazele potențiale și cinetice ale existenței formei *ca schemă potențială* și *ca proces cinetic*.

Transfigurarea premonitivă a expresiilor poetice în efecte muzicale ale sentimentelor învăluite viu într-un *Largo, molto rubato*

liber de orice înlănţuiri ritmice ale unui giusto, asigură permanența duioşiei sufleteşti acompaniatoare a dorului :

Al doilea madrigal propus spre analiză este *Iezerul* care ne introduce în atmosfera muzicală a metaforelor plasticizante:

IEZERUL

În pîlnia muntelui iezerul netulburat
ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis.
Oglindeşte un zbor prea înalt și ceasul
curat ce i-a fost odata promis.

Cată lung Ochiul spre Nord și spre vârste,
și mulcom apoi spre vînatul cer.
Visează-n amiazi despre rodii de aur,
care se coc, senine, în ger.

Prin măruntele pasaje – tetracorduri cromatice ascendente – de tip anabazis într-o structurare imitativă la voci divizate, discursul melodic al madrigalului are multiple conotaţii retorice. Ne conduce pe axa paradigmatică a generalizării prin metafore plasticizante ale ondulaţiei luminii pe suprafaţa iezerului. Reprezintă pandantul muzical al paradigmei blagiene din *Trilogia culturii, Geneza metaforei* „Jocul valurilor la ţărmul mării”:

„În joc cu piatra câte-un val
şi-arată solzii de pe pântec”

Conotaţiile continuă prin inversare aceluiaşi motiv în ipostază de catabazis menit să captureze coborârea privirii transcendentale din „spre vânatul cer”. Şi se termină cu personificarea în noeme ale versului „Cată lung ochiul spre Nord şi spre vârste”. În fine, oximoronul *rodiilor coapte în ger* compozitorul îl învăluie suprapunându-i vectorii ana- şi catabazici într-un piano pianissimo final:

Al treilea madrigal selectat de noi a fost scris pe versurile poeziei *Belșug*. Citindu-le la prima vedere ni se pare că asistăm la un dialog zburdalnic ludic:

BELȘUG

- Negrule, cireşule,
gândul rău te-mprejmuie.

Jinduiesc la taine coapte
guri sosite-n miez de noapte.

Om şi păsări, duhuri, fluturi,
nu aşteaptă să te scuturi.

Prea eşti plin de rod şi vrajă,
vine furul, pune-ţi strajă!

- Las' să vie, să culeagă,
Vara mea rămâne-ntreagă.

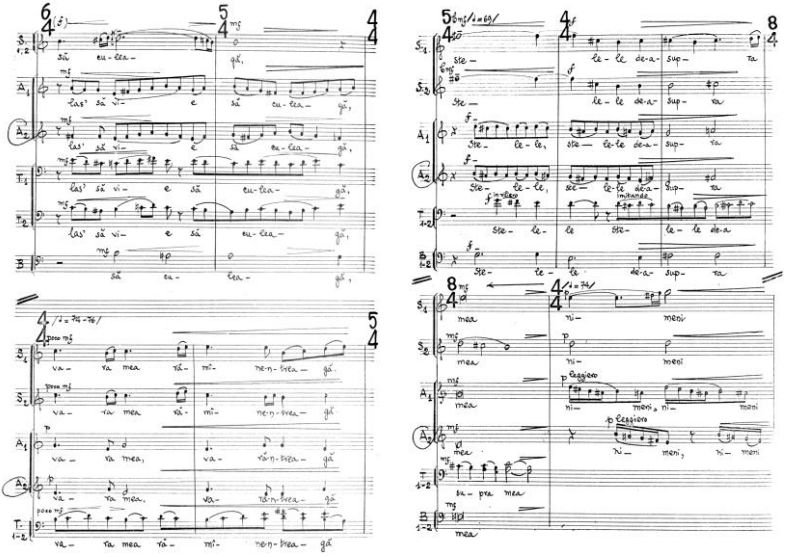
Stelele deasupra mea
nimeni nu mi le-a fura!

Maestrul Toduță a descoperit sensul profund alegoric al conversației închipuite dintre cireșe și poet. Discursul melodic se inspiră de astă dată din dialogul alegoric purtat în spatele primului plan, cel literal, al semnificaţiilor alegorice[63] confruntând belşugul naturii cu

[63] Dante analizând propria sa capodoperă, *Divia commedia* arată, în legătură cu sensul ei alegoric următoarele: "Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos*, adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: "Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui" (Psalmii CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul moral, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieşirea sufletului sfânt di n robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit. Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, în: *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p.645-746

beneficiarul său, omul, şi se încheie cu întonarea unor gânduri imnice asupra dimensiunilor cosmice ale belşugului care în ciuda „gândului rău care îl împrejmuie” nu poate fi secularizat. Inspirat, credem, vremea şi creaţia madrigalistilor renascentişti îndrăgostiţi de pitorescul poeziilor lor contemporane în frunte cu Petrarca şi conduşi de retorica alegorică dantescă, maestrul Toduţă, părăseşte zona monologului liric, şi transcendând planul subiectiv al intonaţiilor dramatizează discursul muzical în forme responzoriale.

Redăm fragmentul final, dialogant despre incomensurabilitatea bogăţiei universului cosmic privit de om: Răspunsul cireşului la cuvintele ocrotitoare ale interlocutorului: Stelele deasupra mea / nimeni num le-a fura!



Se spune, şi nu cu puţină dreptate, că piatra de încercare a unei culturi muzicale o reprezintă arta ei corală. Butada este valabilă şi în contextul madrigalelor toduţiene. Cu un singur amendament. Reprezentaţii dictonului au uitat să-i adauge o importantă referinţă asupra valabilităţii sale, aceea că ea se referă nu la creator, ci *expressis verbis* la ascultător.

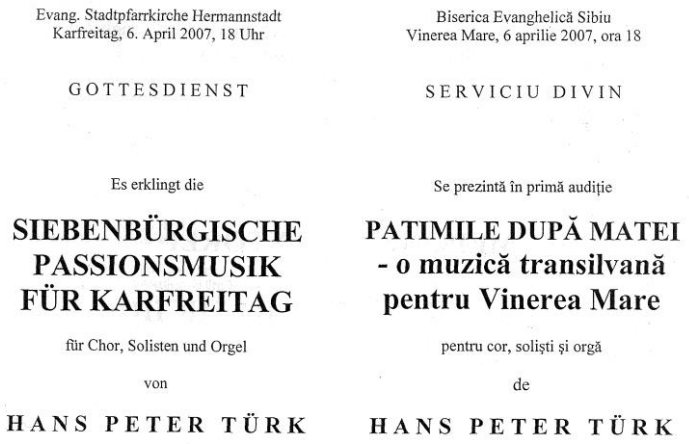
Creaţia de viaţă a ctitorului şcolii componistice clujene nu o putem însuşi (deşi ne aparţine!) în adevăratul sens estetic al cuvântului fără cunoaşterea aprofundată a minunatelor sale creaţii corale.

[Prezentat în cadrul Festivalului internaţional Sigismund Toduţă, Prima ediţie, 13-18 mai 2013, la *Conferinţa internaţională* „*Direcţii Stilistice în creaţia muzicală contemporană*”, 17 mai 2013]

O muzică a suferinţei

Cronica evenimentului

Cu puţin timp în urmă, în 8 martie anul curent, celebra Kreuzkirche (Biserica Sfintei Cruci) din Dresda a sărbătorit, împreună cu enoriaşii săi, un eveniment cu totul deosebit: audierea în premieră germană a celei mai noi Pasiuni muzicale după Evanghelia lui Matei. Partitura a fost scrisă de compozitorul Hans Peter Türk, profesorul Academiei de Muzică „Gh. Dima". Premiera din Dresda are importante antecedente. Premiera mondială a avut loc la Sibiu, în anul în care municipiul a fost consfinţit drept capitala culturală a Europei. Iar ziua prezentării a fost Vinerea mare, „împlinindu-se scripta", partitura având ca titlu *Patimile după Matei - o muzică transilvană pentru vinerea mare*.



Evang. Stadtpfarrkirche Hermannstadt
Karfreitag, 6. April 2007, 18 Uhr

GOTTESDIENST

Es erklingt die

SIEBENBÜRGISCHE PASSIONSMUSIK FÜR KARFREITAG

für Chor, Solisten und Orgel

von

HANS PETER TÜRK

Biserica Evanghelică Sibiu
Vinerea Mare, 6 aprilie 2007, ora 18

SERVICIU DIVIN

Se prezintă în primă audiţie

PATIMILE DUPĂ MATEI - o muzică transilvană pentru Vinerea Mare

pentru cor, soliști și orgă

de

HANS PETER TÜRK

Caietul de program de la Sibiu

* *
*

Afişul de la Dresda

Primul document ştiinţific prin care am aflat despre viitoarea apariţie a partiturii a fost teza de doctorat a Doamnei Ursula Philippi, profesor şi organist al Academiei „Gh. Dima", intitulată *Rolul orgii în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania* în care pe pagina 129 se scrie printre altele: „În ideea de a oferi astăzi o compoziţie integrală a Patimilor, H. P. Türk a continuat lucrarea începută de Lassel. În anul 2007 în cadrul festivităţilor Sibiu Capitala Culturală Europeană 2007 va avea loc prima audiţie mondială a compoziţiei lui Türk". Iar documentata cronică a lui Peter Zacher apărută în Dresdner Nachrichten în 6 martie a.c. ne informează că Hans Peter Türk stimulat de Kurt Philippi, consilier muzical la Episcopia Evanghelică CA. din Sibiu, a realizat *Patimile după Matei*...în baza unor surse religioase săseşti, dintr-o carte de rugăciuni transilvană. editată şi păstrată la Braşov. Dintr-o convorbire cu compozitorul aflăm amănuntele antecedente.

Astfel, Cartea de cântece (*Siebenbürgische Gesangbuch*) din care provine textul pasiunii datează de pe la sfârşitul secolului XIX, iar textul respectiv în *anexa* cărţii de cântece conţine *Evanghelia după Matei*, textele coralelor cu indicaţia precisa a melodiei după care se cânta, precum şi psalmi. În slujbele de Joia şi Vinerea Mare s-au citit Evanghelia şi psalmii, iar comunitatea a cântat coralele după melodiile indicate. Rudolf Lassel, cantor la Biserica Neagra din Braşov, a pus aceste texte pe muzică, pentru ca să nu mai fie citite ci cântate, dar numai pentru Joia Mare. El a optat pentru varianta cor, soliști și orgă și de la el a preluat şi Hans Peter Türk aceasta formaţie. Lassel a murit în 1918 și n-a mai compus muzica pentru Vinerea Mare. Iar Kurt Philippi a sugerat continuarea, în dorința de a avea un *Matthäus-Passion* transilvănean integral. Menţionăm însă că lucrarea maestrului Türk reprezintă o creaţie de sine stătătoare şi este interpretată în mod independent.

Autorul pasiunii transilvane a pornit deci de la aceste surse. Pe lângă păstrarea stilemelor contemporane ale limbajului muzicii sale, compozitorul a avut mare grijă pentru evidenţierea tradiţiilor atât ale genului cât şi ale mesajului propriu-zis: sensibilizarea estetico-sacră a conţinutului biblic în cadrul oratoriului sacru al pasiunii.

Pe lângă cântecele amintite coloana vertebrală a creaţiei o reprezintă textul biblic tradus de Martin Luther, respectat cu stricteţe de către autor oprindu-se asupra momentelor: *I. Iisus este dus la Pilat, II. Moartea lui Iisus, III. Înmormântarea lui Iisus.*

Textele cântecelor din cartea braşoveană au o menire prin excelenţă lirică interiorizând evenimentele povestite şi dramatizate. Melodiile precizate pentru cântarea acestor texte, maestrul le-a respectat cu stricteţe şi bazându-se pe tradiţii seculare a apelat – aidoma utilizării ale unor *cantus firmus*-uri – la melodii arhetipale ale coralelor protestante. Precum vom vedea în continuare pot fi regăsite în cunoscutul album de *371 Vierstimmigen Choralen* (371 Corale la patru voci) aranjate de către J. S. Bach.

Frumuseţea particularizării intime în ethosul transilvan a mesajului constă tocmai în atribuirea acestor melodii a textelor depistate şi alese din *Gesangbuch*ul braşovean. Compozitorul indică de fiecare dată la modul concret în partitură textul coralului de unde provine arhetipul melodic şi îl aplică în continuare cu deosebită inspiraţie în punerea pe muzică a textelor seculare săseşti.

Arhitectonica partiturii

Echilibrată, compoziţia lui Hans Peter Türk cuprinde după sumarul partiturii 52 de componente dintre care 10 corale, 15 alte coruri (turbe[64]), 24 recitative, 1 psalm, 2 organo solo. Ele reprezintă tot atâtea secţiuni transversale semnificând momente purtătoare distincte ale mesajului sub forma unor *pars pro toto*-uri esenţializate. Desigur, există numeroase subsecţiuni ale componentelor semnalate menite să coloreze desfăşurarea longitudinală a imaginilor transversale în întregul proces al pasiunii.

Pasiunea muzicală în conexiunea organică dintre universal şi particular

Conexiunea organică dintre universal şi particular a fost tipică şi evidenţiată în mai toate momentele importante ale istoriei genului. Heinrich Schütz, primul compozitor al Pasiunii după Evanghelia lui Matei în limba germană surprinde particularitatea naţională într-un context tipic perioadei sale faţă de universalul existent. Având o formaţie muzicală italiană, Schütz concepe realizarea discursului melodic printr-o manieră specifică în care *intonaţia bel canto*ului este fuzionată organic şi cu *declamaţia* textului german, traducerea de către Luther a Bibliei, compoziţia având un caracter prin excelenţă *a cappella*.

La rândul său J. S. Bach trece şi el traiectoria particular - universal prin îmbinarea unor momente biblice cu altele poetice din condeiul lui Picander şi chiar prin contribuţiile poetice ale sale.

Compozitorul Hans Peter Türk se menţine în finalitatea creaţiei sale pe traiectoria pasiunii tradiţionale, fapt însă ce nu-l împiedică să devină cât se poate de contemporan în expunerea lirico-dramatică a evenimentelor evidenţiate. Lucrarea sa este vocal-instrumentală, în care partida orchestrei este susţinută de orgă într-o plenitudine timbrală modernă, iar partea vocală aplică corul şi soliştii deopotrivă într-o maniară ce evocă dictonul *non nova sed nove* (nu noul, dar în sens nou). În cadrul solo-urilor se acordă cuvânt fie în mod recitativ, fie arioso,

[64] În latină, turba = mulţime, gloată; termen întrebuinţat încă din epoca barocului pentru desemnarea corurilor de manifestare dramatică a mulţimii în cadrul pasiunilor

chiar arie evanghelistului, precum şi rolurilor lui Iisus, Pilat, Maria şi altora, inclusiv executării unor roluri complementare. Iar corul interpretează propriu-zis două manifestări corale: turba şi coralul. Cu indicaţia în partitură *cor* asistăm la turbe, momente dramatice sau dramatizante, menite să evidenţieze procesul dramei, conflictele şi culminaţiile acesteia[65]:

Partea I:

Chor: Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte[66]
Chor: Es taugt nicht, dass wir sie in den Gotteskasten legen; denn es ist Blutgeld[67].
Chor: Barabbas[68].
Chor: Lass ihn kreuzigen![69]
Chor: Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder![70]

Partea a II-a:

Chor: Gegrüßet seist du, der Juden König![71]
Chor: Herr, erbarm dich unser![72]
Chor: Der du den Tempel Gottes zerbrichst, und bauest ihn in dreien Tagen[73],
Chor: Anderen hat er geholfen, und kann sich selber nicht helfen[74]
Chor: Der rufet dem Elia[75].
Chor: Halt, lass sehen, ob Elia komme und ihm helfe[76].

Partea a III-a:

Chor: Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten[77].
Chor: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen[78].
Chor: Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach[79],
Chor: Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag[80],

---

[65] Traducerile în limba română a textelor sunt preluate peste tot din *Caietul de program* al primei audiţii absolute de la Sibiu
[66] Miluieşte-mă, Dumnezeule
[67] Nu se cuvine să-i punem în vistieria templului, deoarece sunt preţ de sânge
[68] Pe Baraba.
[69] Să fie răstignit!
[70] Sângele Lui asupra noastră şi asupra copiilor noştri!
[71] Bucură-Te, regele iudeilor!
[72] Doamne, miluieşte-ne!
[73] Tu, Cel ce dărâmi templul şi în trei zile îl zideşti
[74] Pe alţii i-a mântuit, iar pe Sine nu poate să Se mântuiască!
[75] Pe Ilie îl strigă Acesta.
[76] Lasă, să vedem dacă vine Ilie să-L mântuiască
[77] Cei ce seamănă cu lacrimi, cu bucurie vor secera
[78] Cu adevărat, Fiul lui Dumnezeu era Acesta!
[79] Doamne, ne-am adus aminte că amăgitorul Acela a spus
[80] Deci porunceşte ca mormântul să fie păzit până a treia zi

Chor: An dem Kreuz, in deinem Blute hingst du[81],

Cealaltă ipostază interpretativă a corului apare sub indicaţia *Coral*. Minunata componentă a pasiunilor, coralul, apare şi de această dată cu rolul îndeplinirii deziderатului hegelian asupra mesajului muzical oferindu-i „interioritate subiectivă”[82]

I. Jesus vor Pilatus

1.Choral: Ach Gott, verlass mich nicht![83] [Melodie: O Gott, du frommer Gott nr. 280 [BWV 64, 94 /A.Fritzsch (1629–1701)] (p.3 a partiturii)
2.Choral: Dich allein will ich erwählen[84] [Melodie: Alles ist an Gottes Segen nr. 13 BWV 262 /J. Hintze (1622–1702)] (p.38 a partiturii)
3.Coral: Wer hat dich so geschlagen[85] [Melodie:O Welt, ich muß dich lassen (Nun ruhen alle Wälder) nr. 295 [BWV 392 /1505] (p.55 a partiturii)

II. Jesu Tod

4.Choral: Mitten wir im Leben sind[86] [Melodie:Mitten wir im Leben sind nr. 252 [BWV 383 / M.Luther (1483–1546)] (p.65 a partiturii)
5.Choral: O Haupt voll Blut und Wunden[87] [Melodie:Befiehl du deine Wege nr. 157 [BWV 244. Matthäus-Passion /H.L.Haßler (1564-1612) + BWV 162, 163] (p.77 a partiturii)
6.Choral: O Welt, sieh hier dein Leben[88] [Melodie:Nun ruhen alle Wälder (O Welt, ich muß dich lassen!) nr. 292 [BWV 244. Matthäus-Passion /1505] (p.85 a partiturii)

Marias Klage (Bocetul Mariei)

7.Choral: Wenn ich einmal soll scheiden[89] [Melodie:Befiehl du deine Wege nr. 157 [BWV 244. Matthäus-Passion /H.L.Haßler (1564-1612) + BWV 162, 163] (p.77 a partiturii)

III. Jesu Begräbnis

8.Choral: Reisst, ihr Felsen, Erde, bebe[90] [Melodie:Alle Menschen müssen sterben nr.12 [BWV 162 / J.S.Bach?] (p.117 a partiturii)

---

[81] Răstignit, într-al Tău sânge,
[82] Hegel, *Prelegeri de estetică* II. Editura Academiei, Bucureşti 1966 p.298
[83] O, nu mă părăsi, Doamne!
[84] Doar pe Tine voi alege
[85] Cin' Te-a bătut amarnic
[86] Chiar în floarea vieţii fiind
[87] O, frunte-nsângerată
[88] O, lume, a ta viaţă,
[89] Când lumea părăsi-voi,

9.Choral: Ich danke dir von Herzen[91] [Melodie: Valet wir ich dir geben nr. 314 (v. 315?) [BWV 245 Johannes-Passion / Techner (1584–1635)] (p.132 a partiturii)
10.Choral: Fur mich Armen, mich Verlornen[92] [Melodie:Sollt'ich meinem Gott nicht singen nr. 312 [BWV 413 / J. Schop (1595?–1667)] (p. 146 a partiturii)

Ethosul transilvan al coralelor

Sensibilizarea estetică-transcendentală a ethosului încorporat în coralele din *Patimile după Matei* de Hans Peter Türk au aşadar caracteristici universale şi particulare deopotrivă. Trăsăturile universale reies din aprofundarea lirică a conţinutului ideatic şi sentimental al textelor biblice prin comentarea intimă intercalată dintre momentele descriptive şi procesuale ale evenimentelor biblice, ele fiind redate prin solişti, prin turbe de coruri şi prin solo-uri instrumentale ale orgii. De asemenea, respectarea unei forme pe care o lungă tradiţie muzicală universală şi, mai ales, germană a impus-o în acest gen.

Iar caracteristicile particulare se datorează, pe de o parte limbajului muzical al Pasiunii în care întâlnim, cu toată coloristica lui proprie, gândirea modală cromatică a compozitorului îmbinată cu limbajul tradiţional al barocului. Pe de altă parte particularul existenţial al coralelor se oglindeşte grăitor în sensibilizarea specificului braşovean şi săsesc.

Saşii transilvani au cântat aceste texte sute de ani de-a rândul. Spre exemplu, cartea de cântece bisericeşti a lui Andreas Moldner, *Geistliche Lieder (Kronstadt, Honterus)* datează încă din anul 1543. Cântându-le şi-au mărturisit propriile dureri, propriile suferinţe ale istoriei şi vieţii lor. Ni se pare că partitura lui Hans Peter Türk scrisă şi interpretată acum reprezintă, dincolo de certele sale valori universale, şi un memento mai ales al suferinţelor trăite în anii regimului comunist. Totodată, unirea textului transilvan cu melodiile arhetipale generale reflectă şi simbioza estetică a particularului cu universalul – caracteristică fecundă a culturii muzicale de ansamblu de la noi.

---

[90] Stâncă, crapă, lume, piere
[91] Din suflet îţi aducem
[92] Pentru mine, ce sărman sunt

Comentatorii partiturii, printre care dirijorul Christfried Brödel constată pe bună dreptate că mesajul desprins din sensibilizarea muzicală a acestor texte pentru Vinerea Mare oglindeşte mai mult sau mai puţin mijlocit şi istoria, destinul recent al saşilor transilvani: „Türk dezvoltă un limbaj muzical personal, care include mijloace ale muzicii contemporane, dar nu se complace în modernisme. I-a reuşit o compoziţie foarte pătrunzătoare şi impresionantă a Patimilor, în care până şi istoria mai recentă a saşilor transilvăneni transpare indirect."[93] Iată de ce *Siebenbürgische Passionsmusik* ne oferă un plus de element esenţial particular în care mesajul – suferinţa şi deplângerea suferinţei – primeşte un ton şi o atmosferă specifică în plus faţă de mesajele universale obişnuite ale pasiunilor.

Poetica coralelor

Coralele reprezintă componentele lirice, implicit subiective ale creaţiei. Totodată textul şi discursul melodic al coralelor sunt menite să asigure nu numai echilibrul dar şi relaţia ideatică şi emoţională dintre părţile epice – recitativele – şi cele dramatice – turbele dinamice şi conflictuale interpretate de cor în cadrul oratoriului.

Textele preluate de către compozitor din cartea de cântece bisericeşti transilvane în vederea compunerii celor zece corale ale Pasiunii îndeplinesc edificator rolul susmenţionat, îmbogăţind în mod interiorizat mesajul evidenţiat.

Procesul muzical poetic al interiorizării este gradat şi stratificat. Sensibilizează emoţiile însoţitoare ale textului crescând în profunzime gradul de participare sufletească la trăirea evenimentelor biblice. Pentru edificare ne oprim la relatarea mesajului coralelor din prima parte a compoziţiei.

Cele trei corale ale primei părţi – *Iisus este dus la Pilat* – înalţă sufletele participanţilor purificându-le în sens *anagogic* precum

[93] „Türk entwickelt eine eigene musikalische Sprache, die zeitgenössische Mittel einbezieht, sich jedoch nicht in Modernismen gefällt. Ihm ist eine sehr eindringliche, berührende Vertonung der Passionsgeschichte gelungen, in der gleichzeitig die jüngste Geschichte der Siebenbürger Sachsen unausgesprochen gegenwärtig wird." Citează Paul Zacer în *Passionsmusik aus Siebenbürgen Deutsche Erstaufführung in der Kreuzkirche* (Dresdner Nachtrichten, 6.März 2008 Seite 9

prevedea Dante în scrisoarea sa a XIII-a despre semnificaţia alegorică a psalmilor[94].

Gradaţia trăirii interiorizate urmăreşte fidel descrierea şi desfăşurarea acţiunii. Primul coral comentează chiar începutul prevestind frica şi mila care vor însoţi trăirea evenimentelor.

Coralul inaugural este un responzorium dintre sopran solo, cor mixt şi acompaniament de orgă[95]:

Sopran solo: Ach Gott, verlass mich nicht!
Cor: Gott, sei mir gnädig
Sopran solo: Ich ruf aus Herzensgrunde:
Cor: nach deiner Güte und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit (repetat.)
Sopran solo: Ach Höchster, stärke mich
Cor: und tilge meine Sünden
Sopran solo: in jeder bösen Stunde

---

[94] Dante analizând propria sa capodoperă, *Divia commedia* arată, în legătură cu sensul ei alegoric următoarele: „Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic (V. *Paradisul* I, 1-36, unde poetul sugerează că a abordat un domeniu poetic încă neexplorat, deosebit de cel parcurs în primele două cantice.) Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui»(Psalmii CXIII, 1-2). Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul moral, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieşirea sufletului sfânt di n robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit.(A se vedea: Dante, *Scrisoarea a XIII-a,* în; *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p.745-746)

[95] **Textul Coralului interpretat de solo sopran:** O, nu mă părăsi! / Din suflet strig, o, Doamne: / Tăria mea să fii, / când ceasul rău s-aşterne, / din greu mă va-ncerca / şi mă va ispiti, / o, nu Te-ndepărta, / o, nu mă părăsi!

Textul interpretat de cor: Miluieşte-mă, Dumnezeule,- după mare mila Ta şi după mulţimea îndurărilor Tale, şterge fărădelegea mea. Inimă curată zideşte întru mine, Dumnezeule, şi pune în mine un duh nou şi statornic. Nu mă lepăda de la faţa Ta şi Duhul Tău cel sfânt nu-1 lua de la mine.

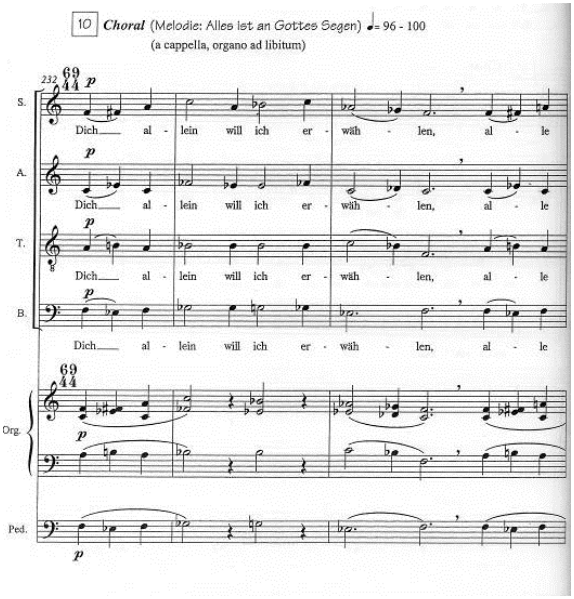
Cor: nach deiner großen Barmherzigkeit. Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen gewissen Geist
Sopran solo: Wenn mich Versuchung plagt und meine Seel' anficht
Cor: Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen gewissen Geist. Verwirf mich nicht von deinem Angesicht und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir.
Sopran solo: so weiche nicht von mir,
Cor: Gott, sei mir gnädig
Sopran solo: Ach Gott, verlass mich nicht!
Cor: Gott, sei mir gnädig, Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte (rep.)

Soloul sopran cântă textul coralului pe melodia menţionată în partitură (O Gott, du frommer Gott) iar ansamblul coral, textul introductiv al pasiunii. Cele două texte şi discursurile lor muzicale sunt secţionate sub forma unui dialog responsorial în care se unesc într-un tot unitar organic. Dialogarea reflectă fidel canonul cântării mesajului transcendental medieval, aclamaţia adresată Cerului fiind urmată de

căinţa enoriaşilor. Compozitorul creează astfel o gradaţie vie a atmosferei dramatice sugerată deja de cele 25 de măsuri introductive scrise pentru orgă solo. Încorporarea îmbrăţişată prin muzică a ideilor şi sentimentelor transmise conduce la sensibilizarea valorilor tragice pasionale care întrec simbolic graniţele genului.

Al doilea coral destăinuieşte replica sufletească la opţiunea gloatei de a fi eliberat Barabas:

> Dich allein will ich erwählen, / alle Kräfte meiner Seelen /
> nimm nur ganz in deine Macht: / ja, ich will mich dir verschreiben,/
> lass es ewig feste bleiben, / was ich dir hab' zugesagt[96].



ex.muz. p.38

Coralul al doilea, evidenţiază caracteristicile stilistice deja semnalate ale partiturii – sinteza organică a tradiţiilor şi a expresivităţii limbajului contemporan modal-cromatic al compozitorului – fiind compus după tradiţiile armonizării corale la patru voci + acompaniament de orgă în spiritul stilemelor contemporane. Această sinteză este deosebit de prielnică pentru reprezentarea mărturiei

[96] **Coral:** Doar pe Tine voi alege, / Tu, a firii mele rege, / pururi ocroteşte-mă! / Te slujivoi cu credinţă, / Doamne-a mea făgăduinţă / s-o păstrez ajută-mă! P.2

aprofundate astăzi a crezului îndreptat către Providenţă pentru propriul nostru trai.

Iar al treilea coral din prima parte oferă metaforele muzicale ale sentimentelor sufleteşti cuprinse de milă şi de supărare inclusiv de o dramatizare interioară:

Cel de al treilea coral este compus din trei secţiuni:

a) alt solo + tenor solo + orgă (pedală la *b*)

b) cor mixt + orgă + pedală

c) cor mixt a cappella

Structura coralului reprezintă o sinteză ternară a antecedentelor: dialogarea cu monologul. Dialogarea este metaforizată în trecerile de la o secţiune la alta, liantul unificator asigurându-se prin consecvenţa armonizării. Algoritmul *teză – antiteză – sinteză* oferă prilejul purificator contopind frica şi mila ale catarzisului antic cu înălţarea anagogică a dantescului prerenascentist. Astfel, frica, contemplarea participativă a suferinţei din prima secţie confruntându-se cu mila neţărmurită personificată în a doua, are deznodământul final în a treia în care transcendând purificarea pământeană înălţă sufletul prin identificarea sa cu suferinţa.

a) alt solo + tenor solo + orgă (pedală la *b*)

Wer hat dich so geschlagen, / mein Heil, und dich mit Plagen /so übel zugericht'? / Du bist ja nicht ein Sünder, / wie wir und unsre /Kinder; / von Missetaten weißt du nicht[97]

ex.muz. p.55

[97] Cin' Te-a bătut amarnic, / Te-a schingiuit nevrednic, / Mântuitorul meu! / Tu eşti far' de păcate, / nu ca suflarea toată, / doar eşti străin de orice rău.

b) cor mixt + orgă + pedală

Ich, ich und meine Sünden, / die sich wie Körnlein finden / des Sandes an dem Meer, / die haben dir erreget, / das Elend, das dich schläget, / und deiner Martern großes Heer[98].

ex.muz. p.56

c) cor mixt a cappella

Ich will an's Kreuz mich schlagen / mit dir und dem absagen, / was meinem Fleisch gefällt; / was deine Augen hassen, / das will ich fliehn und lassen, / gefiel es auch der ganzen Welt.[99]

[98] A lumii-ntregi păcate / - precum nenumărate / mii fire de nisip - / Ţi-au provocat supliciul; / mâhnirea şi martiriul / umil îi porţi, o sfinte chip!

[99] Şi eu mă răstigni-voi, / la fel mă lepăda-voi / de tot ce e trupesc; / ce chipul Tău urăşte, / nicicum nu îmi prieşte, / oricât ar fi de pământesc. P.3

Urmărind structurarea discursului muzical al coralelor observăm la Hans Peter Türk, în contextul unui limbaj modern deosebit de colorat şi diversificat, fuziunea organică a muzicii cu textul în care intenţionalitatea relaţiei reînvie principiul baroc al compunerii coralelor. Barocul parcurgea drumul în semantica sa muzicală de la tratarea distinctă a melodiei la fuzionarea organică a acesteia cu textul pe piloni armonici adecvaţi contextului. În legătură cu armonizarea coralelor Albert Schweitzer distinge între concepţia înaintaşilor şi a lui Bach.

„Marii maeştri ai părţilor corale – scria – Eccard, Pretorius şi alţii au armonizat melodia, pe când Bach, textul. Pentru el melodia în sine este îndoielnică. Primeşte contur hotărât doar când răsună din ea un text definit, exprimat propriu prin armonii corelate lui”[100]. Concepţia compozitorului Türk aplică inovator principiul bachian prin diversificarea transfigurărilor muzicale a textului, de la armonizare la contrapunctică, de la stadiul unison la homofonie şi polifonie deopotrivă.

Simbolica valorilor estetice şi sacre ale mesajului

Conţinutul ideatic şi sentimental evidenţiat şi transmis de compozitor ridică inima şi sufletul ascultătorului în regnum-ul sublimului transcendental şi îmbină pe cât de organic pe atât de colorat sensibilizarea sacră a valorilor transcendentale – *evlaviosul, aclamaţia, căinţa, suferinţa, resemnarea, plângerea...* – cu cele ale câmpului estetic – *frumosul interiorizat, sublimul înălţător, tragicul conflictelor ireparabile, al pierderilor irecuperabile de valori supreme*.

În tratarea retorică a relaţiei text-muzică, compartimentele partiturii –, solo-uri vocale şi de orgă, turbele corale şi coralele, acompaniamentul de orgă – reprezintă în totalitatea lor izvoarele unor simboluri şi alegorii, respectiv, ale unor comparaţii şi metafore care, precum ar spune Lucian Blaga[101] plasticizează şi revelează deopotrivă conţinutul sentimental şi ideatic al mesajului evidenţiat către compozitor. Dintre multiplele momente amintim doar câteva.

Spre exemplu, după preludiul coral inaugural precedat de soloul introductiv al orgii în care mişcarea complexă ternară aduce o culoare cu tente învolburate, sumbre, caracteristice evenimentelor ceea ce vor

---

[100] A. Schweizer, *Johann Sebastian Bach*, Hans Peter Türk VEB Breitkopf Härtel Musikverlag, Leipzig, 1954, p. 402.

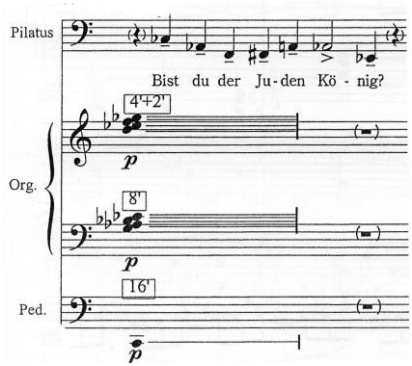
[101] „*Metaforele plasticizante* se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puţin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gândite. (...) *Metaforele revelatorii* sunt destinate să scoată la iveală ceva ascuns chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui "mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară”. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.L.U. Bucureşti 1969 p.276, 279. *Mutatis mutandum,* constatările filosofului poet explică şi caracterul deopotrivă plastic şi expresiv al mesajului învederat de către compozitor.

urma, în primul recitativ apare numele lui Iisus. O apariţie cu totul deosebită, o alegorie atât de evidentă, încât toţi iniţiaţii nu pot să nu o descopere în toată adâncimea ei latentă. În baza pedalei intonate de către orgă, pe sunetul *do* din contraoctavă se construieşte un acord pe verticală compus doar din *la-b* şi *do* care în ipostaza lui perpendiculară pe linie orizontală a pedalei sugerează imaginea crucii, şi pe cruce, Mântuitorul cu braţele sale deschise, gata să îmbrăţişeze pe toţi care-i acordă încrederea lor nestrămutată:

ex.muz. p.20

Această întretăiere verticală a planurilor apare de fiecare dată când numele lui *Iisus* apare, şi sugerează purtarea crucii până la punctul final al Golgotei.

Un alt moment metaforic-simbolic întâlnim în înfăţişarea lui Pilat. Clusterele cântate îndelungat asupra cărora apare recitativul lui Pilat ne întoarce până-n vremurile antice, în lumea melopeelor înspăimântătoare similare acompaniamentului tragediilor neiertătoare ale destinului:



Poate cea mai expresivă realizare a suferinţei, întâlnim în finala părţii a doua – *Marias Klage* – Maria deplângând pierderea lui Iesu. Textul coralului Wenn ich einmal soll scheiden,– cântat pe melodia Befiehl du deine Wege[102] care aduce în profunzime toată intimitatea durerii nu este cântată de Maria, ci de cor. Ea doar intonează melodia cu buzele închise.

Se sugerează evidenţa adevărului cunoscut cum că durerea şi jalea profundă este mută. Dacă aducem aminte de scena similară din compoziţia cu acelaşi nume de J. S. Bach, poate tocmai prin această incomparabilă realizare al lui Türk înţelegem mai bine şi concepţia marelui maestru din baroc. Aria Mariei la Bach scrisă pentru o altistă, este acompaniată polifonic de către un instrument – viola da gamba. Aşadar a doua voce plângătoare nu are cuvinte. Iar imitând linia melodică a bocetului Mariei, ne sugerează aceeaşi axiomă: muţenia suferinţei adevărate. Şi tot datorită lui Türk ni se luminează şi motivaţia pentru care în mărturisirea suferinţelor la Beethoven melodia citatului cu ultimele cuvinte ale lui Iesu pe cruce preluat din *Johannespassion* de Bach – *Es ist vollbracht* – apare într-un context instrumental, la pian. *Sonata op. 110 La bemol major*, partea mediană, reprezintă unul dintre cele mai frumoase recitative instrumentale ale lacrimilor.

[102] Cel mai elocvent izvor îl reprezintă: Befiehl du deine Wege nr. 157 [BWV 244. Matthäus-Passion /H.L.Haßler (1564-1612) + BWV 162, 163] (p.104).

Din preistoria Patimilor transilvane după Matei

Precum rezultă din sursele amintite[103], documentele muzicale braşovene originare[104] au cuprins mai multe momente referitoare la evenimentele calendarului bisericesc. Cele legate de sărbătorile de paşti conţin texte de cântece consacrate distinct zilelor săptămânii patimilor. Cântecele pentru Joia Mare au fost prelucrate încă de la începutul secolului trecut de către cantorul braşovean Rudolf Lassel evocând, potrivit pregătirii şi epocii sale, modalităţile romantice de redare a suferinţelor din cadrul săptămânii patimilor.

Precum premiera absolută de la Sibiu, şi cea germană din Dresda au reprezentat evenimente estetice-transcendentale cu totul deosebite, atât în întâmpinarea muzicală a celui mai important ciclu din calendarul religios, cât şi în viaţa culturală muzicală a tuturor pasionaţilor din cele două oraşe. În semn de apreciere distinctă lucrarea a fost premiată de către Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, filiala Cluj în data de 14 martie 2008.

UCMR-Cluj, diploma

[103] Ursula Philippi, *Rolul orgii în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania.* Teză de doctorat, Academia de muzică „Gh.Dima", Cluj-Napoca, 2006; precum Paul Zacher, *Op.Cit.*

[104] Printre care cu certitudine şi *Geistliche Lieder* al lui Andreas Moldner din Braşov, 1543

Ne exprimăm convingerea că noua pasiune va fi statornicită în repertoriul bisericesc sacru-muzical în primul rând pentru marcarea evenimentelor biblice din Vinerea Mare, dar şi pentru alte ocazii deosebite în care dorim să evocăm, sau trebuie să evocăm amintirea suferinţelor, chiar şi pentru generaţiile prezente care fie că ascultă, fie că participă la cântarea evenimentelor evidenţiate[105].

Cluj-Napoca 24 apr. 2008

[Apărut: *O muzică a suferinţei*, în rev. Muzica, 2/2008]

[105] Interpreţii:
La Sibiu Biserica Evanghelică Sibiu Vinerea Mare, 6 aprilie 2007, ora 18
Andreas Petzoldt (Germania) - Evanghelist
Matthias Weichert (Germania) - Iisus
Petre Burcă - Pilat
Melinda Samson - *Soprană*
Maria Pop - *Alto*
Bernhard Vetter (Germania) - *Tenor*
Wilhelm Schmidts - *Bas*
MEISSNER KANTOREI 1961
HERMANNSTÄDTER BACHCHOR
Ursula Philippi - Orgă; **Christfried Brödel** - conducerea muzicală

La Dresda,Vecernia de sâmbătă, ora 17, la Kreuzkirche
cu **Claudia Zohm** (sopran), **Annekatrin Laabs** (alt),
Andreas Petzoldt şi **Bernhard Vetter** (tenor),
Matthias Kleinert (bariton), **Reinhard Decker** şi
Nikolaus Krause (bas); **Ursula Philippi**, orgă;
Meißner Kantorei 1961 şi studenţi de la Universitatea de Muzică Religioasă din Dresda;
conducerea muzicală: **Christfried Brödel**

„Daţi-mi lampa lui Aladin” – o posibilă perspectivă a modernismului

Reflectarea unor posibilităţi perspectivale ale modernismului muzical în activitatea componistică şi teoretică a Dorei Cojocaru se leagă de stadiul actual al câmpului estetic contemporan. Relaţiile intrinseci şi extrinseci surprinse în sfera esteticului de azi denotă prevalenţa momentelor conflictuale pe traiectoria axei de la grotesc la absurd evidenţiind totodată condensarea spaţio-temporală a corespondenţelor şi interferenţelor multicolore cu alte câmpuri socio-umane.

Investigaţiile teoretice şi practice, implicit creaţiile propriu-zise ale compozitoarei ne edifică în legătură cu modalităţile prin care modernismului de ieri şi de astăzi validează într-un sens nou permanenţa frumosului muzical.

Delimitând semantica *noului* de acea a *noutăţii* inversând dictonul *non nova sed nove* în *non nove sed nova,* autoarea cantatei de cameră *Daţi-mi lampa lui Aladin* se bazează pe experienţa bogată a pleiadei de frunte ale modernismului din mijlocul secolului trecut. Sunt edificatoare aceste referinţe, ele marcând mutaţiile structural-istorice ale relaţiei dintre cuvânt şi melodie în redarea mesajului[106].

Analizând experienţele inedite ale lui Stockhausen, autoarea arată că ele sunt „pe de o parte, încercări de depăşire a problemelor apărute în muzica serială scrisă pentru ansambluri mari, iar pe de alta parte, relevă preocuparea compozitorului pentru a impune o nouă estetică muzicală, în care realitatea artistica, oricât de neobişnuita şi de incomoda ar fi, trebuie să se identifice cu frumosul”[107].

Atitudinea critică a lui G. Ligeti la adresa unui frumos convenţional îmbrăcată într-un înveliş ludic ne apropie de ars poetica muzicală a autoarei: "Muzica să nu fie normală" - afirmă compozitorul -

---

[106] Dora Cojocaru, *Noi aspecte ale relaţiei text-muzica in creaţia vocala şi vocal instrumentala a anilor 1955-1970* Manuscris printat şi depus la Biblioteca Academiei de Muzică „Gh.Dima” Cluj-Napoca, 1994

[107] *Idem,* p.16

"să nu fie bine crescută, să nu aibă cravata legată frumos"[108]. Dora Cojocaru adaugă: „De aici rezulta și caracterul de "expresionism rece" al acestei muzici, realizat prin exacerbarea sentimentelor până dincolo de propriul lor sens, în care formularea super-expresivă nu este decât un gest încins aflat sub un glob transparent de gheață. Permanentul aspect "iluzionist" al creaţiei lui Ligeti conduce la o restauraţie a tehnicilor tradiţionale abordate, în care elementele deja cunoscute sunt integrate organic celor originale, astfel încât tot ceea ce în alt context s-ar considera depăşit, devine aici inovaţie"[109]. Polisemia temperamentală şi caracterologia emoţională a vocilor în creaţiile camerale vocal-instrumentale ale lui Ligeti autoarea se referă la piesele *Aventures* și *Nouvelles Aventures*[110].

Similară importanţă se acordă sintaxei şi semanticii poliglote partiturilor vocale ale lui Luciano Berio. „Renunţând sa se piardă în manipulări mecanice cu sunetele seriei, el va încerca să creeze un alt tip de gramatică muzicală, care are la baza *improvizaţia controlata*, montajul sau colajul (sublinierea noastră, St.A.)" În creaţiile sale[111]... „textul reprezintă practic punctul de pornire al lucrării. El este defalcat în silabe și foneme sau mixat cu propriile sale traduceri în alte limbi cu ajutorul aparaturii electronice"[112]

Lărgind perioada analizată de Cojocaru – anii 55-70 – continuăm mutaţiile structural-istorice ale relaţiilor cuvânt-sunet pe mai departe. Câteva exemple:

---

[108] *Idem*, p.40

[109] *Idem*

[110] Ideea din "Artikulation" este preluata in "Aventures" și in "Nouvelles Aventures", ambele scrise pentru trei voci și șapte instrumente, și reprezentând, fara îndoiala, exemple strălucite de teatru instrumental, in care muzica, și nu textul imaginar, are ponderea cea mai importanta.
In anii creării lucrărilor "Aventures" și "Nouvelles Aventures", Ligeti era interesat sa scrie muzici aidoma unor prozodii, dar fara inţeles semantic, ci doar cu un conţinut emoţional.[50] Aceasta se realizează prin constructivismul ce se manifesta la nivelul textului (creat) prin alegerea structurilor de foneme sau silabe potrivite reliefării nivelului emoţional, alcătuit din 5 caractere: batjocura, tristeţea, bucuria, iubirea și spaima. A se vedea monografia stilistică a lui Dora Cojocaru…..

[111] Aceste trei aspecte isi găsesc expresia cea mai clara in lucrările "Sequenza III" pentru voce solo/1965, "Tema - Omaggio a Joyce" pentru voce și banda magnetica /1958 și "Sinfonia" pentru 8 voci soliste și orchestra/1969.

[112] Dora Cojocaru, *Noi aspecte,* p21

Aurel Stroe, realizează deseori în componistica sa scenică transgresiuni metaforice dintre vocalitate şi instrumentalitate.

În *Orestia II*.(1984) vocea lui Oreste este asemuită cu sonoritatea buciumului. În primul rând, sub aspectul mesajului evidenţiat. Buciumul este destinat emiterii unor signale de contact, pentru îndeplinirea unor funcţii fatice[113], menite să asigurare menţinerea comunicării. Ceva similar a fost intuit de către Berlioz în conceperea dialogului dintre cei doi corni englezi sugerând dialogările păstorilor la distanţe mari printre munţi în partea IV-a a *Simfoniei fantastice*. Purtătorii simbolizaţi cu largă deschidere metaforică sunt atât în cazul buciumului cât şi al cornilor englezi ciobanii singuratici din păşunile poianelor montane. Oreste manifestându-şi la rândul lui dorinţa transcenderii sale din singurătatea eroului tragic în siguranţa comunităţi pierdute, apelează, la începutul ambelor acte ale operei, cu metafore ale unor signale instrumentale de apel: odată în cererea de ajutor zeilor[114] , iar apoi pentru deschiderea porţii cetăţii.

Funcţia de apel a celui din urmă arioso a lui Oreste travestit întru intrumentalitate devine subliniată în corelaţie cu discursul paznicului de noapte redat prin îngemănare unui fluierat cu sunetele trombonului care până la urmă, printr-un adevărat signal, introduce vocea poruncitoare a lui Oreste: „Portar, deschide, n-auzi că bate cineva la poartă?”

Aurel Stroe - *Orestia II* - *Hoeforele*

Actul II – 1. Introducere şi arioso

[113] Menţinerea contactului în comunicare; cf. funcţia fatică a limbii, în: R.Jakobson, Linguistics and Poetics. Style in Language, New York, 1960

[114] O, Hermes, zeul morţilor, ocrotitor
Domniei părinteşti, ascultă ruga mea
Fii mie soţ de arme şi mântuitor

Asemuirea vocii umane cu ce a buciumului se motivează şi sub aspectul structurii discursului melodic. Construcţia intervalistică evocă tehnica de apel instrumentală punând soloul baritonului în ipostaza executării unor salturi cu ambitusuri de peste octavă, duce la un schimb de esenţă în care *emiterea mesajului devine mesajul emiterii.* Esenţa purtătorului vocal se preschimbă în esenţa purtării mesajului instrumental. Datorită salturilor intervalice deosebit de mari, întrezărim latenţa unor hoquetus-uri, sughiţul caracteristic al acestor semnale.

Amintirile arhetipale ale acestor schimburi de esenţe evocă *implozia* construcţiei lui G. Enescu în conceperea *Preludiului în unison*. Hiperbolizarea traiectoriei discursului se desfăşoară nu pe exteriorul traiectului melodic, nu prin arcuiri înălţătoare extrinseci, ci datorite amplificării ambitusului intervalistic până la distanţe de cvinte, octave, octave duble, chiar decime – intervale care sunt destinate îndeplinirii funcţiei de apel al unor discursuri interogative. Şi toate acestea se întâmplă la compartimentul cordarilor. Asistăm aici la achitarea de către corzi (vox humana!) a unor „datorii de apel" ale instrumentelor de suflat.

În *Cântecele nomade*,(1982) de Cornel Ţăranu partea a IV-a, *Tarotul,* reprezintă o fuziune disonantă, dramatică în travestirea muzicală a cuvintelor din poezia cu acelaşi titlu a lui Cezar Baltag evidenţiind ludicul macabru al profeţiilor şi grotescul latent al cântecului de leagăn ascunse în versurile *parcă-mi dai carnea cu bobii, / mă desparţi şi mă apropii.* Ele sunt cuprinse în blocuri omofone în metonimii declamate de două mezosoprane şi tutti vocal îngemănate fiind cu acompaniamentul cluster al pianului şi sunetele înfundate ale bongos-ului.

Cornel Ţăranu - *Cântece nomade*

IV. Tarot

„Tarot e o plângere în manieră folclorică – scrie Ilie Constantin – un bocet al trecerii repezi: Relaţia dintre solomonară şi om este una simbolică, a ghici fiind echivalent cu a-ţi pune întrebări esenţiale :

Dormi cu faţa la pământ / prunc tomnatic şi cărunt, / tu albeşti, eu te descânt, / între noi nici un cuvânt." [115]

Ajunşi în enumerarea paradigmelor de noi relaţii dintre vocalitate şi instrumentalitate la cereaşiile lui Dora Cojocaru ne îndreptăm atenţia în continuare la *Cantata de cameră Daţi-mi lampa lui Aladin* scrisă pentru mezzosoprană, cvintet de suflători şi percuţie pe versuri de Emil & Dan Botta, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke şi Ady Endre (1998). Drept moto al ciclului, repetat la inceputul fiecărei mişcări, aclamaţia – *O, mein Bruder* –, destăinuie jeluirea înserată în portativele partiturii trăite şi resimţite mereu de către compozitoare în urma pierderii tragice sub avalanşa munţilor de zăpadă de la Bâlea a fratelui iubit. Căutarea zadarnică şi totuşi necontenită şi cu apelări repetate, cu recalcitranţă la îngăduinţa nebiruitoarei Osânde, apare în metafora simbolică a titlului piesei *Daţi-mi lampa lui Aladin.* Dintre cele nouă părţi ale cantatei[116]– ne oprim aici doar la secţiunea a treia, şi a patra, *Magicianul*[117]**[118]**, *Oberon*[119] pe versurile lui Trakl şi Rilke, repectiv, Emil Botta.

---

[115] România litarară
Home > Arhivă > 2003 > Numarul 47 > Profil Cezar Baltag
http://www.romlit.ro/profil_cezar_baltag

[116] *O mein Bruder, Descindere, Magigcianul, Oberon, O mein Bruder, Lethe, Mistuire, Linişte, O mein Bruder*

[117] după versurile lui Georg Trakl şi Reine Maria Rilke. La Rilke fragmentele citate provin din poeziile *Magie, Der Magier* şi *Unstete Waage des Lebens.*

[118] Textele fragmentate:
Trakl:
O mein Bruder,
Rilke:
Sterne, Schläfer und Geister sind nicht verbunden genug,
Nächtlich ordnet der Meister ihren geplanten Bezug.
Oh, Magier, halt aus, halt aus, halt aus!
Hier ist Magie.
In das Bereich des Zaubers scheint das gemeine Wort hinein gestuft
Unstete Waage des Lebens, immer schwankend, immer schwankend
Drüben die ruhige Waage des Todes.
Hier ist Magie.

În traducere neversificată:
Trakl: *Oh, al meu frate!*
Rilke: Stelele, adormiţi şi spirite nu sunt îndeajuns de înlănţuit,
Nopţile maestrul aranjează planificatele lor adunări.
O Magule, rezistă, rezistă, rezistă!

Nota tragică, accentul plin de pasiune al durerii oglindesc edificator intonarea dramatico-muzicală a versului evidenţiat din poemele citate:

Textele din poetica lui G.Trakl, R.M Rilke şi Emil Botta, trimit, în inerenţa lor, spre imperiul morţii – una dintre frecventele teme ale expresionismului târziu – sensibilizând numeroase relaţii imaginare cu moartea de la încercarea disperată a evitării inevitabilului şi până la recuperarea zadarnică a irevocabilului. Ele apar, de regulă, în ipostaze pe cât de ludice, pe atât de sumbră, nu rareori ameninţătoare. Pe traiectoria lor înspăimântătoare, sublim-consternantă este compusă cantata *Daţi-mi lampa lui Aladin* cu accente tragice în mesajul discursului muzical. Corelarea suportului afectiv al discursului muzical cu ethosul poetic al versurilor se desfăşoare prin promovarea consecventă a stilemelor moderne în diferite ipostaze ale relaţiei text-melodie.

Aici e magie.
În regatul vrăjii cuvântul odios pare supra apreciat
Balanţa instabilă a vieţii mereu oscilantă mereu oscilantă
se răsuceşte cântarul liniştit al morţii.
Aici e magie.

[119] **Oberon**

Un farmec îmi spune: Vin' să murim,
adînca pădure mă cheamă, măi umbră, măi
frate, vin' să murim, pădurea fantomă,
iată, mă cheamă.
5 Vino la sînu-mi, tim, tim, tim, e o pasăre
ce-şi cheamă puiul aşa, o tulburare ce mă
cheamă la ea. Ah, cimitir al primăverii
mele, pajură-pădure cu amarnică faţă,
10 lasă-mă, las'! Dureroasele-ţi glasuri mă cuprind, mă
lovesc, mă îngheaţă. Vino la
sînu-mi, tim, tim, tim, blestemata pădure
mă cheamă, simfonica moarte-n pădure mă
cheamă;
15 ci vin' odată, vin' să murim.

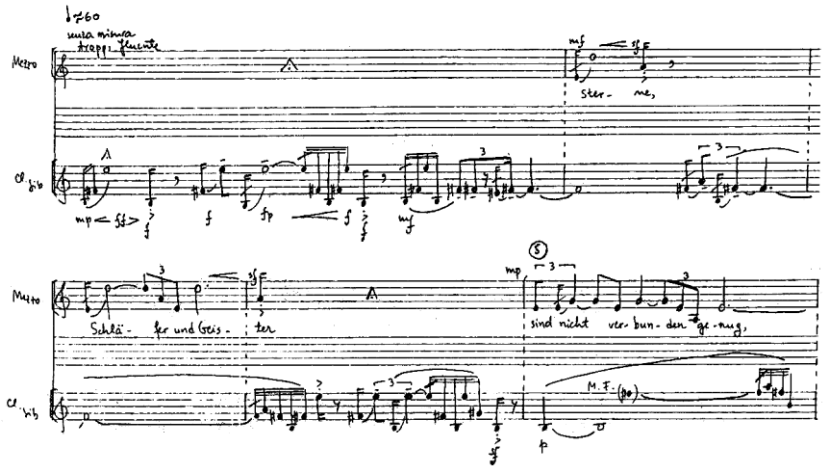
3. Magicianul

Texte (fragmente)
Georg Trakl:
O mein Bruder,
Rainer Maria Rilke:
Sternem Schläfer und Geister sind nicht ferbunden genug,
Nächtlich ordnet der Meister ihren Geplanten Bezug.
Oh Maier, halt aus, halt aus, halt aus!
Hier is Magie
In das Bereich des Zaubers scheint das gemeine Worthinein gestuft
Unstete Waage des Lebens, immer schwankend, immer schwankend
Drüben die ruhige Waage des Todes
Hier ist Magie.

În traducere neversificată
Georg Trakl:
Oh al meu frate!
Rainer Maria Rilke:
Stelele, adorimți și spirite nu sunt
Îndeajuns de înlănțuit
Nopțile maestrul aranjează planificatele
Lor adunări.
Magile, rezistă, rezistă, rezistă!
Aici e magie.
În regatul vrăjii cuvântul odios pare
Supra apreciat
Balanța instabilă a vieții mereu
Oscilantă, mereu oscilantă
Se răsucește cântarul liniștit al morții
Aici e magie

Spre exemplu în partea a 3-a, *Magicianul*, versurile lui Trakl şi ale lui Rilke sunt engramate în melopeea mezosopranei şi acompaniate de compartimentul clarinetului. Asistăm la un duo deosebit de sugestiv în care muzicalitatea poetică primeşte o alură poetico muzicală pe undele permanentelor transgresiuni între stadiilor de vocalitate cu cele de instrumentalitate.

Dora Cojocaru - *Daţi-mi lampa lui Aladin*
3. Magicianul



În dialogul alegoric cu moartea se impune sughiţul implicit al hoquetus-ului, purtător nemijlocit al suspinului, geamătului şi plânsetului. Din ipostaza lui originar vocală este transferat în zonă instrumentală. Intonaţiile-hoquet ale clarinetului evocă acea fază generică a melopeii în care sunetele pasagere îşi păstrează *încă* ipostazele lor ornamentale, deseori anacruzice, dar prevestesc *deja* devenirea lor apropiată intru calitate de componente propriu-zise ale melodiei. Acest stadiu median al lui *încă nu* este recurent hoquetul răsfrângându-se asupra conducerii liniei melodice a mezosopranei. În continuare, mai ales în finalul părţii rămâne ca expresie definitoare prin care vocea *expune* sentimentele evidenţiate, iar partenerul ei – clarinetul – în compania flautului şi a vibrafonului *re-expune* întreaga durere care transfigurează hiperbolizant paleta afectivă a părţii.

Intonaţia mezosopranei prepară sonoritatea originară a declamaţiei versurilor dramatizând potenţialul lor expresiv în *regnumul* melodic al cantatei. Exprimarea lor prin *Sprechstimme* în care abundă strigăte refulate, aidoma graficii lui E. Munch *Ţipătul*, sensibilizează teama şi anxietatea surorii care-şi caută disperat fratele mort. Invitând magul în ajutor şopteşte misterios „Aici e magie”:

Preluând şi dezvoltând conflictul plasticizat prin aclamaţia poetică *O, Magier halt aus, halt aus, halt aus!* [O Magule, rezistă, rezistă, rezistă!], ca ideogramă decisivă a secţiunii, partitura a înviat atmosfera unui jeluit sensibilizând puternic sentimentele însoţitoare ale irevocabilului şi nerepetabilului...

În parte a 4-a, *Oberon*, trăirea magică a evenimentelor – înlocuirea regăsirii fratelui pierdut cu iluzia acestei regăsiri – se mută în imperiul miturilor arhetipale.

4. Oberon

Texte (fragmente)

Emil Botta, Oberon
Vin' să murim,
adînca pădure mă cheamă, măi umbră, măi
frate, vin' să murim, pădurea fantomă,
iată, mă cheamă.
tim, tim, tim
o tulburare ce mă
cheamă la ea.
lasă-mă, las', glasuri mă cuprind,
Lovesc mă îngheaţă
Emil Botta, Un dor fără să ştiu
De un dor fără să ştiu-s învins
Şi nu ştiu ce sete mă arde

E atâta nepace
De umbre-s cuprins

Ajuns în imperiul morţii, dialogul halucinant-fantomatic cu Oberon, frate din infern, reprezintă chemarea „la murire". Poezia omonimă a lui Emil Botta oferă prilej adecvat sensibilizării muzicale a acestei dialogări. Poetul prin „congruenţa interioară a universului său poetic – aşa îl caracterizează Cornel Robu – este rodul asumării până la capăt, a fatalităţii de «poet damnat»"[120]. Iar toposul alegoric a motivului *pădurii* reprezintă „marea entitate tutelară a spaţiului poetic pe care Emil Botta îl populează cu fantasmele unei mitologii de concepţie personală[121].

Frica şi spaima sunt sentimente ale căror metafore străbat în egală măsură vocea solistei şi a acompaniamentului instrumental. În pendularea dintre vocalitate şi instrumentalitate domină apropierea de vocal a intonaţiilor blocului instrumental, cel din urmă cioplit parcă din piatra durerii. Datorită reconsiderării *milei* şi *fricii* de către H.G. Gadamer din *Poetica* lui Aristotel evidenţiind adevăratul lor sens de *eleos* şi *phobos* ele redobândesc aici deplina lor putere asupra inimii şi sufletului. „Ambele sunt mai curând întâmplări – arată Gadamer – a

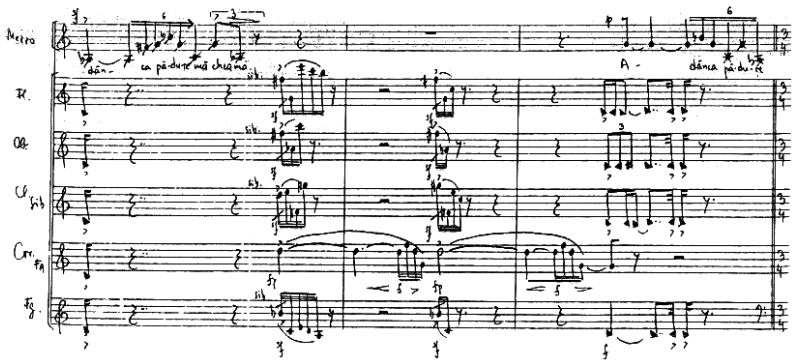
[120] *Scriitori români* Conducerea şi revizia ştiinţifică Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahagi şi A.Sasu; Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică Bucureşti 1978, p. 93-93; articol semnat de C.R. (Cornel Robu)
[121] *Idem*

căror petrecere asaltează şi copleşeşte omul. «Eleos» este jalea ce îl cuprinde pe cineva în faţa a ceva pe care-l numim jalnic… Cuvântul jale este un bun echivalent deoarece nici acesta nu se referă la o simplă interioritate, ci este în aceeaşi măsură expresia acesteia. În mod corespunzător, «phobos» nu este doar o stare de spirit, ci, un fior rece, unul ce îngheaţă sângele, care ne fac să fim cuprinşi de fiori.[122]"

Dora Cojocaru - *Daţi-mi lampa lui Aladin*

4. Oberon

[122] H.-G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Teora, Bucureşti, 2001 (107).



Astfel, cuvintele versurilor purtătoare ale acestor sentimente şi pe care vocea surorii în căutarea fratelui le înfăţişează aievea suspinului morţilor „cum mortuis in lingua mortua”– precum spune Musorgski – sunt preluate de grupul instrumentelor oferind în ansamblu panoramicul infern al lui lui Oberon. Cuvintele deconstruite în consoane singuratice, inserate printre rândurile versurilor abia şoptite sunt preluate şi amplificate cu tehnici similare şi adaptate specificului instrumentelor de suflat. Intonarea lor apare pe ritmuri tremurătoare în grupaje ale consoanelor… Sunt cu totul consternante imitarea prin voce şi prin instrumente a onomatopeelor smintite de *tim, tim, tim*, ale poeziei de chemare la murire prin repetitivitate zănatică a consoanelor decupate la voce, oboi, clarinet, fagot şi combinate cu altele constrastante la flaut şi corn.

Relaţiile *text – melodie* prin reducţia lor fenomenologică la combinaţii rodnice de *cuvânt poetic – sunet muzical* reprezintă în cantata Dorei Cojocaru o subsumare stilistico-retorică a unor experienţe autohtone şi externe pentru promovarea noului în măiestria componistică şi interpretativă menite să adapteze mijloacele de expresie muzicală redării adecvate mesajului estetic contemporan.

Autoarea, în analizele sale stilistice, se bazează pe o delimitare tacită între *muzica experimentală* şi *creaţiile moderne finalizate*. Despre primele scrie în finalul studiului citat: „Multe dintre lucrările pe care succinta noastră analiza le-a surprins, reprezintă drumuri închise, extreme, care nu mai pot fi continuate pe aceleaşi coordonate tehnice, estetice sau emoţionale. Cu toate acestea, pentru sistemele propuse exista o serie de alternative, de unde şi nenumărate mijloace de evadare

spre noi orizonturi stilistice, aceasta fiind o legitate naturala şi necesară în spiritul evoluţiei artei componistice contemporane”[123].

În cantatele sale (şi nu numi) întâlnim dezvoltarea şi finalizarea creativă a unor experienţe formale care şi-au validat dreptul la existenţă artistică. Ele sunt concepute pe paleta largă a valorilor estetice contemporane, de la grotescul *in nacendi* la absurdul *in morendi*. Pe când cantata *Galgenlieder în der Nacht* după versurile lui Christian Morgenstern (1995) este zămislit la polul grotesc al axei câmpului estetic contemporan, cantata prezentată aici este conceput în sfera tragicului, experienţele de azi sunt regândite creativ sugerând perspectival permanenţa orizonturilor noi moderne. Provenienţa stilistico-retorică a textelor poetice şi efectul lor inspirator asupra genezei melopeilor în componistica sa deschid perspective asupra comprehensiunii valorilor estetice contemporane oferind paradigme pentru hermeneutica creaţiilor muzicale contemporane din ţară şi de peste hotare.

[Prezentat la Simpozionul Muzica central-europeană în actualitate: încotro? Academia de Muzică "Gheorghe Dima",12.04 11 organizat în cadrul Festivalului Cluj Modern, ediția a XI-a 10-15 aprilie 2011]

[123] Dora Cojocaru, *Noi aspecte ale relaţiei text-muzica in creaţia vocala şi vocal instrumentala a anilor 1955-1970* Manuscris printat şi depus la Biblioteca Academiei de Muzică „Gh.Dima” Cluj-Napoca, 1994 p.31

Permanenţele melopeii în muzica contemporană - paradigme clujene -

Sintagma *melopeea* uneşte în raza ei de semnificaţie sincretismul momentelor germinative şi existenţiale ale melodiei. Este asemănătoare cu ambivalenţa conceptului de *creaţie* care şi ea vizează, pe de o parte, procesul zămislirii, pe de alta, fiinţarea ca atare.

Termenul ajunge la rang de categorie stilistică cu conotaţii multiple şi în creaţiile şcolii componistice clujene. Nici tehnicii de compoziţie a maestrilor şcolii clujene nu-i este străină aplicarea fecundă, ca mijloc de expresie artistică, a melopeii. Aşa se întâmplă şi în cazul compunerii în anul 2001 a partiturii întutulată *Concert,* partea I. *Cheiros,* partea a II-a *Orchesis* de Vasile Herman.

O aprofundare analitică a prezenţei melopeii developează implicit originea şi viabilitatea structural-istorică a acesteia.

Precum se ştie, *melopeea* reprezenta la vechii greci un concept dinamic ce desemna *melosul* în devenirea lui întru fiinţă. Servea la surprinderea existenţială a melodiei *in nascendi* cu conotaţiile sale perspectivale. Precum scria Platon în *Symposium,* melopeea putea să devine purtătoare de Eros înduioşător dar şi înfricoşător. Un exemplu de manifestare ambivalentă a melopeilor cu evidente evocări arhaizante îl reprezintă uvertura şi părţile corale ale operei de cameră Oreste & Oedip de C.Ţăranu. Notăm că ele au astăzi prevalenţe în parafraze instrumentale.

Iată, pe scurt, gândurile lui Platon despre melopee: "Cât despre muzică, este învederat oricui îşi dă osteneala să cugete un pic, că are trăsături de aceeaşi natură cu celelalte arte. Poate-i tocmai ceea ce a vrut să arate şi Heraclit, când a spus – nu în cei mai limpezi termeni – că „Unitatea, dezbinată ea însăşi faţă de sine, se recompune cu armonia arcului şi a lirei”[124]. Ar fi cred, cu totul nelogic să se afirme că armonia

[124] Heraclit, fr. 51., cf. Hyppolitos, Reputationes, IX., 9 (după B. 50). Deoarece cu toţii nu ştiu ce este acest lucru şi nici nu ca de acord asupra lui [Heraclit] îi mustră în felul următor: „Ei nu înţeleg cum cele discordante se acordă; există o armonie a tensiunilor opuse, ca de pildă la arc şi la liră”. În Filosofia greacă până la Platon, Vol. I, Partea a II-a, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică Bucureşti, 1979, p. 357.

este o dezbinare, sau că se desprinde din cele ce se menţin dezbinate. E mai probabil, că Heraclit a vrut să-nţeleagă ca-n muzică; adică din cele ce-au fost la început deosebite, cum sunt sunetul grav şi cel ascuţit, a rezultat totuşi, ulterior, armonia, datorită unui acord făcut de arta muzicală. Altminteri, dacă admitem, că notele înalte şi cele coborâte se menţin în dezacord, eu unul nu văd de unde poate ieşi armonia. Nu! Armonia este o potrivire de sunete, iar potrivirea înseamnă acord; dar între sunete dezbinate nu poate în nici un fel acord, cel puţin cât timp se menţin astfel. Iată de ce zic că elementele cele deosebite, ce nu se pun de acord, nu-s capabile de a crea armonie"[125].

Dacă Platon insista pentru sublinierea caracterului relaţional al melopeii - precum spunea el, *de a se pune elemenetele sale de acord* - Aristotel, la rândul lui, evidenţiază caracterul sincretic al melopeii ca parte organică a artei muzelor (*Mousike*), manifestat inclusiv în cadrul genului de tragedie scenică, chiar dacă era considerată ca atribut extrinsec al acesteia[126].

Acest sincretic relaţional intrinsec şi extrinsec îl reîntâlnim în miniaturile compozitorului Dan Voiculescu adresate copiilor şi intitulate *Carte fără sfârşit*. Precum se ştie, aparţine şi domnia sa de şcoala clujeană discipol fiind, împreună cu cei amintiţi mai sus, al maestrului Sigismund Toduţă.

În continuare, ne vom ocupa mai mult cu investigarea melopeilor acestor minaturi[127].

---

[125] Platon, Banchetul; în Platon, Dialoguri, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, p.261-263).

[126] "Cum imitaţia, care e tragedia, e săvârşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin "grai" înţeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrăurire e toată exterioară." Cele trei elemente înşirate aici - comentează D.M.Pippidi - şi anume: elementul scenic (ό τής όψεως χόσμος), cântul (ξελοποιία) şi graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziţie cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μνθος), caracterele (ῦφη) şi judecata (διάνοα) pot fi socotite ca "interne": cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie. În: Aristotel, **Poetica**, studiu introductiv şi comentarii de D.M.Pippidi, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, pp. 59-60, 133.

[127] Notăm că despre celelalte creaţii amintite ici am scris şi am expus mai amănunţit cu alte ocazii ca: *Opera de cameră a lui Cornel Ţăranu, Oedip & Oreste*, studiu publicat în Rev. Muzica, 2002/2, sau *Melopeea între Cheiros şi Orchesis* în «Concertul pentru şapte instrumente» de V.Herman, cu ocazia simpozionului "S.Toduţă", Cluj, mai

Trăsătura fundamentală a acestor miniaturi rezidă în bogăţia şi profunzimea estetică a emoţiilor metaforizate cu o ingeniozitate ludică de către autor. Maestrul Dan Voiculescu este un adevărat vrăjitor în fascinarea inimii şi sufletului copiilor. Domnia-lui simte şi ştie: gradul trăirii şi adâncimii sentimentelor nu depinde nici de obiectul concret ce le declanşează, nici de vârsta subiectului care le percepe, şi că unicul criteriu distinctiv se ascundă în puritatea, sinceritatea şi sensibilitatea participării la dialog, pe de o parte de către compozitor, iar pe de alta, de consumator. Tocmai de aceea acordă el mare grijă modului de desfăşurarea a acestei relaţii dialogante. Studiind miniaturile domniei-sale, ne aducem aminte de gândurile scriitorului austriac Erich Kästner legate de înţelegerea autentică a trăirilor sentimentale la copii. Iată un fragment din *Prefaţa* romanului său *Clasa zburătoare.* După multe peripeţii ale unei după mese neîmplinite se decide Kästner pentru o lectură de deconectare. Citäm: "Până la urmă am luat în mână o carte scrisă pentru copii, trimisă mie de către autor şi am început s-o citesc. Dar am pus-o repede jos. Că m-a enervat de-a dreptul! Vă şi spun vouă, de ce. Acel domn a vrut să-l creadă copii care-i citesc cartea că ei sunt mereu veseli de nici nu ştiu ce să facă în fericirea lor! Acest domn lipsit de sinceritate se prefăcea, că ar fi copilăria, chipurile, numai din turte dulci.

Cum poate să-şi uite un om propria-i tinereţe atât de desăvârşit ca într-o bună zi să nu-şi mai aducă aminte deloc cât de trişti şi nefericiţi pot fi uneori copii! (Cu acest prilej, Vă rog din toată inima: să nu v-o uitaţi niciodată copilăria! Îmi promiteţi? Pe cuvânt de onoare?)

Bunăoară, este cu totul neimportant că omul plânge pentru o păpuşă spartă sau, cu ceva mai târziu, pentru un prieten pierdut. În viaţă nu motivul tristeţii are importanţă ci numai profunzimea acestei tristeţi. Lacrimile copiilor, pe Dumnezeu, nu sunt mai mici şi uneori sunt chiar mai grele decât cele ale adulţilor. Să nu ne înţelegem greşit, domnilor! Fără sentimentalisme! Eu gândesc doar ca omul să fie cinstit chiar dacă îl doare. Cinstit până în măduvă![128]".

2003.Amândouă apărute ulterior în voluml Stefan Angi, *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*, Arpeggione, Cluj-Napoca, 2008

[128] Erich Kästner, *Das fliegende Klassemzimmer*, Atriu Verla Zürich, f.a. Fragment din *Prefaţa* romanului:

Tocmai de aceea *ludicul* categoria estetică centrală care defineşte caracterul miniaturilor are o semnificaţia mai bogată decât ne sugerează sensul lui obisnuit îngrădit în sfera comicului. Ludicul jucăuş transpare în creaţiile acestor volume atingând şi sensibilizând mai toate categoriile valorice ale câmpului estetic. Important este pentru compozitorul să elibereze simţirea, sufletul copilului ca jocul să devină astfel întra-adevăr purtătorul frumosului viu în plenitudinea sa. Precum arăta Schiller în *Scrisorile sale asupra educaţiei estetice ale omului*: "Raţiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viaţă şi numai formă, ci formă vie, frumuseţe. Ca urmare, ea se pronunţă: cu frumuseţea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumuseţea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, şi numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă"[129].

Aşadar, perechile de valori *frumos-urât, sublim-josnic, tragic-comic* şi *grotesc-absurd*, sunt reprezentate nuanţat şi cu proporţii crescânde pe traiectoria a 105 piese ale celor trei volume.

Iată, doar enumerativ şi exemplificativ câteva paradigme din *Volumul doi* care intensifică caracterologia valorică a pieselor.

Frumosul evocă onomatopeic miniaturalul 50. *Păsări,* iar un frumos mai abstract redat întâlnim în piesa 54. *Simetrie,* lucrarea 60. *Sania* imită alunecare echilibrată a săniuţei acompaniat de clopoţele zăngănitoare ale cailor. Şi, să mai amintim lirismul frumosului intim din *64. Doină.*

Un exemplu de *sublim* îl constituie piesa 65 *Cântec lung.*

Pentru redarea tragicului, apare miniatura 77. *Tensiune* cu indicaţia pentru expunerea creativă faţă în faţă a contrariilor conflictuale: "Împărţiţi singuri notele pentru două mâini, stabiliţi apoi şi digitaţia potrivită".

Comicul îl întâlnim, de exemplu, în piesa 80. *Fripta*, iată, un fragment din indicaţiile autorului: "Cred că aţi înţeles că aici contează mai puţin «fripta» şi că e mai importantă piesa muzicală care rezultă din

[129] Fr.Schiller, *Scrisori privind educaţia estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p.300

joc. De aceea, e bine ca cei doi pianişti să nu termine jocul cu mâini înroşite, iar nici pianul să nu sufere lovituri prea aspre..."

Pentru marcarea *grotescului* citǎm piesa 79. *Domnul Goe diletant* cu ipostazele sale de trecere nereuşită din stadiul iniţial grotesc în stadiile râvnite, dar neatinse de către interpret ale valorilor pozitive din câmpul estetic.

Un exemplu al absurdului din volumul doi îl reprezintă lucrarea 78. *Piesă cu vorbire* prin întrebări puse pe sărite, şi la care se dau doar răspunsuri imposibile, de exemplu:

(agitat): Oh, nu. nu, nu, nu! E cheia sol?

(repezit): Ba, nu că-i mi!

(marcând): Aşa!

(spre public): Uite ce frumos iese...

Desigur, pe parcurs, apar intercalat-sacadat fragmentele discursului muzical.

Firesc, aceste valori apar sensibilizate la nivelul unor aşa-zise *forme juste,* precum le ar spune Hegel, adică apar în foarte colorate forme intercategoriale, cum ar fi graţiosul, supleţea, liricul, intimul, evlaviosul în cazul frumosului, respectiv, înălţătorul sau prăpăstiosul în redare sublimului, pateticul, maestuosul, îndureratul pentru tragic sau umoristicul, ironicul, glumeţul şi satiricul la comic etc.

Promovarea colorată a valorilor estetice se datorează unor *tehnici de compoziţie* aplicate la o varietate a mijloacelor de expresie pe cât de numeroase pe atât de economicos aplicate în contexte miniaturale. Ele reprezintă, în totalitatea lor, modalităţi instructive atât pentru creaţia şi interpretare, cât şi pentru formarea unei culturi estetice de receptare auditivă.

Apar, astfel tendinţe formative atât la *nivelul mijloacelor de expresie,* cât şi al *unor piese concepute* deliberat pentru promovarea tehnicii de compoziţie contemporană. Spre exemplu, *Cinci probleme muzicale,* piesele 68 *Canon neîmplinit*, pentru analiza duratei imitaţiilor; 69 *Acorduri figurate*, pentru realizarea unor configurări arpegiate continue; 70 *Trei etaje*, reprezentând schema spaţială a unei compoziţii; 71 *Vals fals*, cerând finalizarea formei şi stabilirea hazlie a tempoului; şi 72 *Improvizaţie*, un îndemn de a face o compoziţie. Un set similiar de premise ale creativităţii îl reprezintă şi *Variabile* 1 - 10, piesele 96 - 105, propunând fiecare la modul concret câtă o structură conceputǎ

amănunţit în vederea realizării unor compoziţii deschise. De pildă, indicaţia la 97 *Variabile (2)* se încheie astfel: "Durata piesei e variabilă: interpretul va încheia înainte ca alternanţele *întrebare - răspuns* să devină obositoare sau monotone".

În fine, întâlnim în sensul cel mai modern al cuvântului o serie de *dialoguri interartistice* cum sunt: teatrul instrumental, muzica în dialog cu poveşti, relaţia complementară dintre vocalitate cu instrumentalitate.

În transmiterea mesajului un rol catalizator are *programul* evidenţiat prin titlul miniaturii, în conformitate cu retorica genului *piesă de caracter*. Majoritatea lor are indicaţii programatice clare ludice, valorice sau instructiv-creative şi interpretative. Sunt puţine la număr al căror titlu se referă doar la genul piesei - ca de pildă, piesa 64 *Doină,* şi 65 *Cântec lung* etc.

Sugerarea programului apare *stricto sensu* în mod intrinsec nedepăşind sfera sincretică a preocupărilor copilului. Fie vorba de piesa *60 Sania* sau de *95 Cenuşăreasă (Povestire în două limbi şi cu muzică, în trei),* ele apar ca premise creative multiple şi realizabile pentru copil nu numai muzical, dar şi pe plan scenic - *79 Domnul Goe, diletant* - sau grafic - *73 Desene*.

Aşadar, piesele cuprinse în cele trei volume reprezintă în ultima instanţă un veritabil atelier de manifestare plenară a *creativităţii copilului*. Creativitate în sensul propriu al cuvântului: *zămislire a noului*. Îndemnurile cuprinse direct sau subînţeles în indicaţiile autorului promovează edificator spiritul şi capacitatea creativă a copilului într-un sens retoric-sinestetic de a trece sau transpune plasticizant manifestarea idelor şi sentimentelor dintr-un mediu omogen în altul, oferind prilej de activitate artistică nu numai polisemică şi polifonică dar şi diversificată în forme şi genuri distincte, conducând firul intrucţiei în direcţia unor noi forme ale multimediei, aleatorismului, fanteziei şi imporvizaţiei audiovizuale şi spaţiotemporale în egală măsură.

Genul în care sunt concepute formele pieselor este *miniaturalul*. Şi, nimic mai firesc. Miniaturile deservesc ideal toate capriciile şi pretenţiile zburdalnice ale copiilor, inclusiv rapiditatea declanşării şi trăirii intensive a sentimentelor lor. Nu periclitează printr-o lungime neavenită scăderea atenţiei, nu comportă plictisul şi oboseala, ci, dimpotrivă îndeamnă, prin promtitudinea ei, la gândire şi fapte.

Conţinutul mesajului acestor miniaturi se caracterizează deci prin dinamizarea vie a raţiunii, emoţiei şi tenacităţii copilului puse toate în

slujba îmbogăţirii cu noi bucurii a creativităţii acestora. Autorul scrie în *Cuvântul înainte* al volumelor: "S-a vizat o apropiere de nivelul de înţelegere al copilului sau adolescentului, fără prea multe inhibiţii în faţa noului printr-o lărgire treptată a universului imagistic, a expresiei muzicale, a puterii de pătrundere în lumea nesfârşită şi minunată a artei sunetelor".

Şirul apariţiei volumelor *Carte fără sfârşit* continuă, la fel şi cel al generaţiilor de compozitori tineri, continuatorii relaţiei discipol - maestru - discipol ai melopeilor înnoitoare clujene, sperăm, tot printr-un non-finito creator.

Cluj-Napoca, 22 mai 2004

[Prezentat în cadrul Sesiunii de comunicări ştiinţifice sesiunea de la Universitatea de Arta şi Design - Cluj-Napoca, mai 2004]

Meandrele devenirii unui gen instrumental

Antecedente

Rod al activităţii a patru echipe compusă fiecare din câte un compozitor, dirijor, coregraf şi muzicolog au oferit în decembrie 2006 un adevărat eveniment estetic în cadrul unui spectacol intitulat *Seară de balet clujean.*

În Ianuarie anul curent am putut savura din nou frumuseţea rezultatelor spiritului de echipă a celor patru micro-colective cu micile schimbări în componenţa lor. De data aceasta aceiaşi compozitori din tânăra generaţie clujeană – Răzvan Metea, Şerban Marcu, Cristian Bence-Muk şi Ciprian Pop s-au prezentat cu câtă o simfonie de cameră dirijate de Ciprian Para, şeful Catedrei de dirijat a Academiei de Muzică „Gh. Dima", precum şi de alţi trei dirijori tineri: Mihaela Cesa-Goje, Jankó Zsolt, Cristian Sandu toţi patru, prin temperamentul, competenţa şi dragostea lor manifestate faţă de creaţiile pentru interpretarea cărora s-au angajat, a contribuit în mare măsură la succesul serii. Ansamblul cameral instituit pentru această ocazie a răspuns cu abnegaţie pretenţiilor ridicate de partitură şi dirijor în egală măsură. Iar muzicologilor Oana Andreica, Tatiana Marcu, Fodor Attila şi Lucian Ghişa le putem datora amplul volum de analize legat de aspectele specifice ale genului de Simfonia de cameră pe de o parte şi de investigarea aprofundată a celor patru compoziţii, pe de altă parte. De altfel, ei sunt autorii şi ai Programului de sală a Serii simfoniilor de cameră. Ascultând şi vizionând DVD-ul realizat, care abia aşteaptă difuzarea în public, considerăm că va aduce laude meritate colectivului tehnic al compartimentului *Studio acustic* al Academiei.

Reţinem totodată că ambele producţii – din anul trecut şi din prezent – fac parte din proiectul de cercetare *Investiţii analitice şi creatoare în genurile balet şi simfonia de cameră din componistica naţională şi universală contemporană*, director de proiect – Cristian Bence-Muk. Iar volumul aferent de studii muzicologice a fost realizat sub îndrumarea ştiinţifică a maestrului profesor universitar dr. Adrian Pop.

Simfonia de cameră?

Curajul şi devotamentul echipelor în promovarea genului de Simfonie de cameră este cu atât mai apreciabil cu cât astăzi nici pe de parte nu există o concepţie şi o practică unitară în această privinţă. Creaţiile ca *Divertimento pentru orchestră de coardă* de Béla Bartók sau *Simfonietta*, respectiv, *Simfonia pentru orchestră de cameră şi orgă* de Sigismund Toduţă nu au fost concepute în virtutea genului. Iar cele două *Simfonii de cameră* ale lui Arnold Schönberg reprezintă doar începuturile unei experienţe în acest sens. Deci cei patru „pioneri" au stat în faţa unui necunoscut pe cât de temerar, pe atât de captivant. Şi, au pornit spre cucerirea lui.

Primul pas au avut în vedere constituirea, după chipul şi asemănarea concepţiei lor, a unei formaţii camerale moderne. Pe cât se pare, s-au ghidat după investigaţiile lui Marc Pincherle care distingând între orchestrele tradiţionale şi moderne, a caracterizat-o pe cea din urmă prin evidenţierea tendinţelor solistice ale fiecărui instrument al formaţiei. În adevăr, instrumentele sunt reprezentate doar prin câte unul la nivelul tuturor compartimentelor. Bineînţeles o astfel de structură a determinat *ab ovo* desfăşurarea cvasi-individuală în fiecare compartiment a evenimentelor evidenţiate.

Preocupările lor faţă de genul în revizie pendulează în proporţii camerale între simfonie şi poem apelând deopotrivă la dramatism bitematic şi pe epic monotematic, la arhitectonica secţionată şi monolită deopotrivă.

Valorile ce stau la baza mesajului învederat

A doua greutate a constituit-o complexitatea înţelegerii constelaţiei contemporane a valorilor din câmpul de forţă a esteticului muzical contemporan.

Astăzi extremele latente ale grotescului pe de o parte şi ale absurdului pe cealaltă evidenţiază mişcarea axei valorice ale câmpului estetic muzical păstrându-şi doar amprentele relaţionale ale frumosului, sublimului, tragicului şi comicului tradiţional. Ele îşi recapătă într-un sens proteic semnificaţia valorică parcurgând traiectoriile *in nascendi* din spre sfera grotescului în devenirea întru mesaj nou sau, tocmai

invers, îşi pierd perspectivele *in morendi* părăsind zona esteticului la graniţa absurdului. Noile mesaje populează imperiile curentelor *moderne* alternând când mai potrivnic, când mai complementar cu tendinţele *postmoderne* promovând deviza *non nova sed nove* (nu nou, ci în sens nou). Meandrele dintre cele două alternative sunt deosebit de complexe şi diversificate, de la compozitor la compozitor, de la creaţie la creaţie caracterizând deseori cu concomitenţa lor una şi aceeaşi compoziţie în structurarea sa propriu-zisă. Fenomenul este cu totul explicabil având în vedere climatului afectiv al vieţii contemporane în care, precum scria Levinas, a încetat să mai existe crezul în marile naraţiuni luministe, cedând locul reflexiilor unor conştiinţe fragmentare.

Cele patru simfonii de cameră reflectă edificator condiţia umană de astăzi sugerând prin mesajele lor nu numai diagnosticarea severă a stărilor de fapte dar oferind şi modalităţi din cele mai bogate de acomodare când mai lină, când mai critică faţă de „binefacerile" lumii înconjurătoare.

Un popas hermeneutic. Despre aceea „Fuzionare" a orizonturilor

Se spune că eminentul actor al teatrului elisabetan, Laurence Olivier, pregătind interpretarea rolului Hamlet, s-a comportat aidoma atitudinii de a fi a prinţului danez. Şi-a luat dejunul ca Hamlet, permitea să-i te adresez ca unui Hamlet, viaţa cotidiană transpunând-o integral în lumea Renaşterii engleze. Reuşita sa scenică este arhicunoscută, nimeni nu s-a mirat că a primit în urma interpretării rolului Hamlet înaltul titlu de *lord* direct de la regina Angliei.

În adevăr, arta autentică presupune, înainte de toate, identificarea creatorului sau a interpretului cu mediul în care premisele mesajului au luat fiinţă.

În cazul compoziţiilor muzicale această identificare are loc cu ocazia însuşirii parametrilor omogeni ai genului evidenţiat. Trebuie să poţi a te comporta în spiritul sonatei, concertului sau simfoniei în conformitate cu toposul lor istoric care-ţi pretinde transformarea creatoare a valorilor potrivit momentului stilistico-istoric respectiv. Comportamentul procesului creator în virtutea genului respectiv seamănă cu modul de a te transpune trup şi suflet în mediul limbii în

care vorbeşti sau dialoghezi. Fără identificarea afirmativă sau critică cu ethosul remarcat de genul respectiv conversaţia aprehensiunii va avea multe lacune sau ca atare nu va avea loc pur şi simplu.

Una din reuşitele serii simfonice constă tocmai în faptul că toţii patru compozitori au mânuit cu competenţă parametrii simfoniei de cameră. Fapt deosebit de lăudabil. Mai ales dacă ne gândim la specificul istorico-structural al acestui gen.

Concubinajul frivol al formei dintre neo-ul postmodern şi avangarda modernă

Distribuţia rolurilor: forma este cea dintâi, genul cel din urmă. Forma, în devenirea sa mereu revoluţionară, îşi creează genul. Acesta din urmă, în fiinţarea sa instituţională, oferă prilej de manifestarea celei dintâi. Cea dintâi se şi manifestă cu dezinvoltură şi transcendând pe cel din urmă, îl lichidează. Şi, lucrurile se iau de la început.

În acest joc neiertător au intrat şi autorii celor patru simfonii obligându-se de la început la conştientizarea alternativelor: *ori* vor urmării aventurile radicale ale formei, *ori* se vor complace în ofertele instituţionale ale cadrului prestabilit. Opţiunea trage după sine apropierea lor fie de imperiul avangardei, fie de zona postmodernului. Precum va rezulta din cele ce urmează opţiunile sunt mai nuanţate decât se par de la început, piesele navigând între Scilla şi Caribda alternativelor, în aşa fel încât clasarea lor permite de a le spune *mai aproape de* sau *mai îndepărtate de* una sau alta dintre soluţiile evidenţiate.

Şi, cum poate soluţiona un cronicar nepărtinitor?

Va prezenta cât se poate de convingător rezultatele opţiunilor sensibilizate în şi prin compunerea şi interpretarea celor patru simfonii în cauză.

Răzvan Metea: Simfonia de cameră

Finalizată în 2007 compoziţia personifică „evanghelia muzicii”, potrivit căruia „la început a fost ritmul”. În adevăr, asistăm aici, mai ales

în prima şi ultima secţiune a lucrării, la o veritabilă paradă a diversităţilor ritmice care însă, în ciuda dinamismului lor vertiginos nu transcend cadrul imanent al metrului prestabilit ci-şi rezolvă aventurile sale printre accente aşteptate şi neaşteptate, între pulsaţii proprii şi sincopate ale măsurii binare permanentizate constant. Dialogarea ritmului se desfăşoară mai ales cu parametrul melodiei. Mai mult, melodia este cea care introduce la pian prima sa ipostază la care, „excelenţa sa", ritmul în sine atotdominant răspunde percutant printr-un recitativ monoton la *lemn* (wood block). La alerta primei secţiuni aduce un contrast expresiv partea mediană în care cantabilitatea melodiei îşi recapătă dreptul la viaţă bine meritat. Metaforele doinitului atât de propriu ethosului românesc sunt pe drept privilegiate de către flaut care, în multitudinea registrelor sale, intonează motive în şir melosul expresiv al mesajului, trecând în finalul părţii mediane la o scurtă dialogare cu oboiul şi împartă cu el bucuria de a cânta. Secţiunea finală, deşi sugerează – *Tempo primo* – readucerea începutului, oferă în realitate mai mult decât atât accentuând în plus cea de a treia dimensiune a mijloacelor de expresie muzicală, dinamica. Motivica discursului se pare la prima impresie ca nouă, dar la un moment dat ne dăm seama că ne întâmpină într-un mod ingenios readucerea diminuată a primului nucleu ritmico-melodic al începutului. Ipostaza de repriză a finalului subliniază şi revenirea la signalele incipiente emise de acelaşi instrument impozant, clopotul. Iar cele trei secţiuni în unitatea lor – partea doua a secţiei finale având caracteristici evidente de repriză –, denotă orientarea compoziţiei în direcţia poemului simfonic.

„O eventuală interpretare de tip programatic a lucrării – scrie Oana Andreica – este oferită chiar de compozitor, care îşi imaginează, în mod subiectiv, o zi caldă de vară în mijlocul naturii. Transpusă în vizual, muzica este prezentată prin intermediul a trei cadre: primul depărtat (care evocă liniştea într-un albastru absolut), al doilea mai apropiat (în care predomină verdele naturii) şi al treilea lăsat la latitudinea auditorului. «Acest cadru», afirmă Răzvan Metea, «va uni toate culorile, instrumentele, gesturile şi sunetele pentru a crea senzaţii personale»" – aflăm din Programul de sală.

Şerban Marcu: Simfonia de cameră Acteon

Autorul manifestă predilecţie pentru evocarea legendelor din mitologia antică greacă. După baletul compus în anul trecut pe tema *Arahneea*, simfonia sa de cameră poartă titlul *Acteon* numele vânătorului nefericit care întrezărind-o pe Artemis, fiica lui Zeus şi a lui Leto făcând baie, aceasta îl pedepseşte metamorfozându-l în cerb urmând ca apoi să fie sfâşiat de proprii lui câini.

Forma în care compozitorul plăsmuieşte mesajul urmăreşte, în devenirea ei intru discurs dramatic, contururile sonatei. Astfel, după o introducere *grave*, izbucneşte tema principală urmată apoi de imediata ei dezvoltare purtată fiind prin numeroase ipostaze timbrale. Ca o adevărată aventură a temei – drept travaliul I. al sonatei –, această dezvoltare reprezintă un discurs pe cât de sacadat ritmic pe atât de tensional valoric. Dar orizontul sonor se limpezeşte şi ne liniştеşte apariţia gingaşă a temei secunde într-o zonă sonoră îndepărtată contrastantă cu cea a primei teme, urmată, aidoma unui cvasi episod liric-bucolic, de travaliul II al elaborării. În aşteptarea reapariţia temei principale, începe pregătirea reprizei. Însă în mod surprinzător repriza nu readuce pe scenă tema, ci alteritatea ei inversată. În rest travaliile sunt şi aici duble, fiecare temă-episod – cea dramatică şi cea lirică – desfăşurându-se echilibrat, finalizând proporţional arhitectonica Simfoniei.

Readucând aminte legenda lui Acteon semnalată în titlu, observăm că în toată structura compoziţiei poate fi subînţelesă prezenţa cunoscutului procedeu retoric din antichitate, şi anume, *metamorfoza*. Bunăoară, vrăjirea lui Acteon în cerb de către Artemis urmăreşte retorica metamorfozelor tragice ireversibile.

Iată deci. Realizat cu un maximum de economie a mijloacelor de expresie simfonia pe axa unui singur sunet, aidoma firului Ariadnei, expune evenimentele discursului muzical, apărând treptat din negura învolburată a începutului motivul principal al lui Acteon. El circumscrie şerpuitor axa purtându-l pe ascultător când mai ludic, când mai dramatic pe undele unei poveşti închipuite. Evocările nu se opresc la simplul îndemn programatic al titlului. Atacul *forte* al motivului plăsmuit doar din patru sunete răsună după momentele anticipative ale lui *a fost odată ca niciodată,* dând curs la desfăşurarea evenimentelor legendei. Toposul temei secunde – al temei lui Artemis – descrie plăcerile vânătoarei,

pândirea în treacăt a graţioasei zeiţe în baie oferind momente de delectare din ce în ce mai captivantă a frumosului liric-bucolic. Ne aducem aminte măgulitor de signalele basmelor personificate în poemele simfonice la Rimski-Korsakov şi Alfred Alessandrescu, sau de valurile domole şi molcome ale acordurilor ce însoţesc la Debussy căutările fugare ale faunului în urma nimfelor pierdute. Repriza modifică ambientul sonor. Reapariţia primei teme este urmată de pregătirea dramatică a metamorfozei lui Acteon în propria sa alteritate. După acordurile sublime de vrajă Violoncelul intonează inversarea temei anunţând săvârşirea momentului transformării în cerb. După care acelaşi violoncel cu timbrul său înduioşător dă curs rememorării evenimentelor, tema lui Acteon desprinzându-se de pe axa sunetului central piere în negura începutului.

În transmiterea mesajului cu nuanţele sale evocative – nu noul dar în sens nou – compozitorul recurge cu sensibile accente la urmărirea tendinţelor postmoderne în conceperea şi finalizarea compoziţiei sale.

Cristian Bence-Muk: Simfonia de cameră Fun Land

Cu strălucitoare metafore ale râsului se pune în mişcare ludicul rondo ce stă la baza structurării episoadelor pline de umor ale Simfoniei de cameră *Fun Land*. Suntem transpuşi din prima clipă a începutului în sfera comicului muzical contemporan care apelează intim la cele mai fecunde surse ale conflictelor comice când mai vesele – aidoma râsetelor neastâmpăratului Till – când mai melancolică – similar dialogului dintre La Belle şi La Bête din *Ma mère l'Oye* lui Ravel. Nu sunt cruţate nici amintirile catartice ale simfonismului mozartian. Dar, înainte de toate, autorul ne îndeamnă să ne gândim la Dukas, la isprăvile ucenicului vrăjitor care vrând-nevrând declanşează dezlănţuirea evenimentelor din ce în ce mai puţin controlabile. Inepuizabila varietate metrică a pulsaţiei fugare – dealtfel stilemă definitorie a autorului din prezenta sa perioadă de creaţie – cauzând nu puţine dificultăţi de interpretare dirijorilor, leagă într-un tot unitar palimsestul episoadelor piesei. Şi ele, pe cât sunt de zburdalnice, pe atât de riguros sunt introduse cu câte o tranziţie dintre ele. Ne aflăm aşadar în *Parcul vesel* unde isonul metrico-fugar ne conduce pe rând prin *Casa groazelor, Camera oglinzilor, Tunelul piraţilor, Atelierul ceasornicarului*, prin *Africa* oferindu-ne inclusiv plăcerile unei *Aventuri în spaţiu*. În iureşul evenimentelor episodice nici nu ştim unde şi când suntem provocaţi mai

mult sau mai puţin la zâmbete şi la râsete. Citatele comice introduse fie direct, sub forma de colaje, fie subînţelese aluziv, colorează sclipitor marşul evenimentelor. În tranziţia către episodul doi răsună, *deus ex machina,* începerea *Simfoniei în sol minor* nr. 24 a lui Mozart. Sunterm nedumeriţi! Jocul grotesc din *Camera oglinzilor* primeşte după citatul mozartian contururi tragice? Nici vorba, motivul apare transpus în luminozitatea lui Sol major, şi spre veselia noastră! În *Atelierul ceasornicarului* (episodul patru), de la onomatopeele maiestuoase ale pendulului mare ding-dong şi până la tic-tacurile minuscule ale ceasurilor de buzunar, asistăm la o vijelie desfrânată datorită suprapunerii contrastante din compartiment în compartiment a unor planuri ritmico-metrice din cele mai diversificate. Umorul episodului următor – *Africa* – excelează prin evocarea metaforică a unor ritualuri euforice îndepărtate ale băştinaşilor, orchestranţii cântând şi cu vocea scurtele strigăte de felul *ia-ia-ia-ia-iaa*. Iar şirul exemplelor supraludice am putea continua până la momentul final al Simfoniei. În fine, compozitorul, singurul stăpân asupra spiritelor ieşite din cutia Pandorei pune capăt evenimentelor. Mai înainte însă, respectând spiritul legii unui rondo sonate, oferă, sub forma unor secţiuni transversale ale râsetelor trăite, o repriză cvasi-inversată. Se re-enumere episoadele parcurse începând – similar structurii din *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns cu un *tutti* al celor întâmplate în *Turul parcului*.

După multe reuşite ale redării valorilor estetice de pe undele tragicului în lucrările sale anterioare, autorul *Simfonei Fun Land* ne delectează de astă dată prin excelenta fructificare *neo* a unor stilemele *perennis* comice.

Ciprian Pop: Simfonia de cameră

În *Simfonia* sa, prin marcarea radicală a contrastelor la toţi parametrii mijloacelor de expresie, ne întrezăreşte lumea tragicului contemporan. Indicaţia laconică *Allegro* devine grăitoare odată cu apariţia alertă a incipiturilor tragice schubertiene şi bethoveniene. Ne aflăm în atmosfera *Simfoniei neterminate* şi a *Destinului*. Figurile lor retorice purtătoare ritmice de tragicul destin sunt evocate, într-un tempo sporit la extreme, prin bătăi ritmice sacadate binar şi ternar care, aidoma dialogului unor destine singuratice, devin din ce în ce mai conflictuale.

Tensiunea creşte cu înghesuirea în unităţi de măsură deosebit de comprimate a aclamaţiilor consternante. În jurul acestora – poate, pe urmele lui E.Varèse – se confruntă într-un cvasi-spaţiu bi- şi tridimensional linia melodică a unui bocet instrumental înduioşător (interpretat însuşi de către compozitor) la chitara electrică cu blocurile compacte ale compartimentelor de alămuri sau de coarde. Discursul aievea noncomformist-radical „ne iartă" pentru moment în secţia mediană a simfoniei – *Lento* – care, într-un tempo încetinit, oferă câmp de meditaţie patimilor sugerate, ca apoi, după un scurt *Allegro* de tranziţie, să ne conducă spre repriză care se finalizează cu Coda, poate şi mai radicală decât întreg discursul evidenţiat. Sentimentele cathartice transmise nu încetează nici după acordul final, publicul rămânând în amintirea lor încă multă vreme. Ele reprezintă nuanţele valorice ale tragicului de azi stârnite în inima omului de rând care stă cu neputinţă în faţa unor evenimente care-l depăşesc. Şi sunt astfel de evenimente destule: pericolul unui cataclism nuclear, iminenţa dezlănţuirii forţelor elementare ale naturii, boli incurabile... Presimţirea lor e însoţită de multiple ipostaze ale fricii, – frica omului colectivităţilor singuratice, precum definea T. W. Adorno climatul afectiv atât de caracteristic vremurilor moderne. *Simfonia de cameră* a lui C. Pop, în nonconformismul ei nu numai că nu ascunde aceste stări de fapte, dar influenţând benefic, ne şi eliberează de ele.

Două paradigme asupra alternativelor care împarte publicul în adepţi pro şi contra ai experienţelor estetice oferite

1. Eternul răzvrătit Jean-Paul Sartre afirma nu odată că opera de artă care nu-i oferea cu nimic mai mult decât la ceea el putea să se aştepte, l-a lăsat indiferent. Iată, o atitudine a noului, o pretenţie noncomformistă faţă de mesajul aşteptat.

2. Alegoria începutului din neuitatul roman *Micul Prinţ* sugerea tocmai invers, îndeplinirea întocmai a idealurilor puse faţă în faţă cu ofertele estetice ale mesajului sensibilizat în creaţia respectivă:

Pilotul întâlnindu-l pe Micul Prinţ, îi primeşte comanda:

- „Te rog, desenează-mi o oaie!”

După multe încercări zadarnice soldate cu repetate nemulţumiri ale Micului Prinţ, pilotul mai face o ultimă încercare:

„Şi i-am spus într-o doară:

- Aceasta e lada! Oaia care îţi trebuie ţie se află înăuntru.

Însă am văzut cu uimire, cum chipul micului meu judecător se luminează:

- Chiar aşa mi-o şi doream!”[130]

* *
*

Seara simfoniilor de cameră, prezentând cele patru compoziţii luni, 28 ianuarie în Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima” din Cluj-Napoca a adus, credem, argumente estetice convingătoare spre a satisface ambele exigenţe atât de îndepărtate între ele doar la prima vedere.

Cluj, 4 februarie 2008

[Prezentat în cadrul Simpozionului Clasic şi/sau modern în creaţia şi interpretarea muzicală

Ediția a II-a seriei de simpozioane Muzica și filosofia organizate în cadrul Academiei de Muzică „Gh.Dima” Cluj-Napoca. 2008 3-5 aprilie; Comunicare a apărut cu titlul Meandrele devenirii unui gen muzical simfonic - Simfonia de cameră contemporană.]

[130] Antoine de Saint-Exupéry, *Micul Prinţ*. Trad. Benedict Corlaciu, Ed. Sfynx, Tipografia Gloria Cluj-Napoca f.a. p.12

Ca şi până acum, actuala ediţie a *Festivalului Cluj-modern* a oferit publicului meloman consacrat muzicii moderne experienţe estetice din cele mai variate. Am putut audia un repertoriu de creaţii muzicale cu faimă naţională şi mondială, în interpretarea unor formaţii camerale, simfonice, vocale, instrumentale şi vocal-instrumentale de marcă, care acoperă valoric întreg câmpul estetic muzical contemporan. Se remarcă, totodată, prezenţa îmbucurător de mare a muzicienilor tineri, compozitori şi interpreţi, care alături de maeştrii lor au contribuit esenţial la diversificarea înnoitoare în genuri şi forme a muzicii zilelor noastre, reflectată edificator în programele celor şase seri de concerte. La bogăţia în idei şi forme, în pretenţii şi satisfacţii, au contribuit şi programele în afara celor scenice: o conferinţă muzicologică, o vizionare de film documentar şi un simpozion muzicologic, toate oferite în ajunul programelor muzicale propriu-zise. Un caiet însoţitor, cuprinzând minuţios evenimentele Festivalului, programe de sală, înregistrarea integrală a evenimentelor, – iată doar câteva din preocupările tehnico-acustice care aduc cu prisosinţă aprecieri pozitive cuvenite Statului major al Clujului modern 2011[131].

[131] Din Caietul-program:

Directorul festivalului, compozitorul Adrian Pop, rector al Academiei de muzică „Gh.Dima", prima instituţie organizatoare a Festivalului[132], a scris în Cuvântul înainte al Festivalului:

„În miezul primăverii, Clujul redevine, pentru o săptămână, centrul de atenţie al vieţii muzicale. De-a lungul celor 8 ediţii de până acum, *Festivalul Cluj Modern* şi-a propus să fie o tribună pentru creaţia muzicală contemporană a cetăţii, reprezentată de personalităţi componistice de vază - dar şi o binevenită «punere în context», prin prezentarea creaţiei naţionale şi a celei universale.

Director **AdrianPop** Director artistic **Cornel Ţăranu** Coordonarea simpozionului „Muzica central-europeană în actualitate: încotro?" **Gabriel Banciu, Adrian Pop** Coordonarea parteneriatului cu Filarmonica "Transilvania **Marius Tabacu** Imagine şi grafică **Cristian Mihăescu, Corina Ceclan** Redactare texte **Adrian Pop, Ioana Baalbaki** Traducători **Roxana Huza, Alina Pop, Marius Tabacu** Tehnoredactare **Cristian Mihăescu, Corina Ceclan** Secretariat artistic **Ioana Baalbaki, József Katona** Comunicare/PR **Adriana Bera, Elena Chircev, Corina Ceclan, Ioana Baalbaki**	Organizare **Raluca Melak, Roxana Huza, Augustin Roman, Vasile Lonca** Asistenţă tehnico-acustică şi video **Alexandru Pârlea, Ovidiu Barbu, Daniel Spătar, Florin Ghic, Dionisie Stoian** Asistenţă organizatorică **Mariana Corojan, Dragomirna Grobeiu, Oana Bălan** Site **Qual Media** Prelucrare video **Video Pontes, Ionuţ Văcar** Finanţare/contabilitate **Cornel Mihalca, Adrian Pop, Corina Ceclan, Costel Stanca, Carmen Stoenoiu** Materiale publicitare **MediaMusica** Coordonator tipar **CiprianGabriel Pop** Asistenţă scenă **Marius Fătuşan, Simion Săvan, Popa Pascu, Doruţ Hordoan**

[132] Organizatori:
Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
Filarmonica de Stat „Transilvania" Cluj-Napoca
Consiliul Municipal şi Primăria Cluj-Napoca
Consiliul Judeţean Cluj
Parteneri:
Centrul Cultural Francez Cluj
Forumul Cultural Austriac
Universitatea de Ştiinţe Agricole şi Medicină Veterinară Cluj-Napoca
Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România
Fundaţia Sigismund Toduţă

Ediţia din acest an reuneşte pe afişe compozitori şi lucrări ce acoperă generos perioada modernităţii şi postmodernităţii - de la început de secol XX până la prime audiţii cu opusuri recente, unele în premieră absolută.

Publicul aşteptat? Melomani, profesionişti, spirite deschise spre nou, inedit, experiment multi-media, muzică instrumentală, coral-orchestrală şi electro-acustică. Dar nu numai atât: modernitatea îşi are un «clasicism» al său, cu trepte câştigate, prin timp, în evoluţia expresiei şi a limbajului, pe care *Cluj Modern* are grijă să le marcheze de fiecare dată: acum *Requiemul* de Vancea, dar şi *Octuorul* de Enescu, operă excepţională a tinereţii maestrului român, ce va aduce pentru prima dată împreună pe scenă cele două eminente cvartete clujene: *Cvartetul Transilvan* şi *Cvartetul Arcadia*.

Am ales ca, la această ediţie, fiecare concert să fie prezentat de către o personalitate a vieţii muzicale clujene, cadre didactice al Academiei de Muzică, ce vă vor fi amfitrioni şi călăuze prin peisajul multicolor - şi multisonor - al muzicii contemporane."

Maestrul Cornel Ţăranu, directorul artistic al Clujului modern aprecia importanţa naţională şi internaţională a reuniunii primăvăratice muzicale clujene arătând că „Începută în 1995, aventura acestui festival internaţional dedicat muzicii contemporane reprezintă o pată de culoare necesară - credem - în peisajul muzical clujean. Dovada: afluenţa din ce în ce mai numeroasă a unui public dornic să se familiarizeze cu principalele tendinţe ale muzicii de azi, de aici sau din afară.

Această ediţie stă mai mult decât oricând sub semnul tinereţii. Este vorba, alături de «venerabila» *Ars Nova* sau de prestigiosul ansamblu *Prague Modern* (pentru a cărui prezenţă nu încetăm să mulţumim Centrului Cultural Francez, partenerul nostru fidel la toate ediţiile de până acum) de o infuzie de tineret, atât printr-o prezenţă semnificativă în programe, cât – mai ales – prin afluxul de interpreţi tineri dornici să continue munca noastră. Acest «rajeunissement» ne face să fim optimişti şi pentru ediţiile viitoare, cu sprijinul esenţial al Filarmonicii Transilvania, mereu întinerită şi ea."

Urmărind filonul celor şase zile ale festivalului vom prezenta în continuare „fotografii la minut" despre evenimentele fiecărei zile aparte.

Duminică 10 aprilie

Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima”, ora 19

Ansamblul SeduCânt, Bucureşti
Ana Chifu - flaut, dans
Măria Chifu - fagot, dans
Prezintă: muzicolog dr.Anca Mihuţ

Program

Onde, Ondine (2010) - p.a.
spectacol muzical-coregrafic multimedia
muzica: **Diana Rotaru**
coregrafia: **Georgiana Bobocel**
proiecţie video: **Mihai Cucu**

„Realizatorii concertului - interpretele Ana Chifu şi Măria Chifu, compozitoarea Diana Rotaru, coreografa Georgiana Bobocel-lacob (România) şi artistul video Mihai Cucu (Irlanda) - şi-au propus să formeze un «grup experimental» a cărui ţintă să fie schimbarea percepţiei asupra artelor contemporane, poate mai ales a muzicii noi, prin realizarea de scurte proiecte sincretice, mici spectacole video-muzical-coregrafice” (din Caiet-program)

Onde, Ondine este conceput în genul *muzical-coregrafic multimedia* promovat cu predilecţie şi succes de grupul iniţiatorilor în frunte cu Diana Rotaru. Într-un sincretism al condiţiilor spaţio-acustice moderne, lucrarea propusă pentru festival realizează un mediu omogen de manifestare adecvat înfăţişării subiectului evidenţiat. Aidoma unui teatru instrumental coregrafizat, instrumentistele-dansatoare ne oferă o imagine audiovizuală reflectând deosebit de sugestiv un montaj scenic alternativ din cele două lumi – subacvatică şi pământeană – ale evenimentelor mitului *Ondine* începând cu executarea partiturii şi pâna la metaforizarea ei coregrafic şi multimedia. Prezentatoarea serii, dr. Anca Mihuţ spnea în cuvântul său introductiv: “Concertul din seara aceasta se va deschide nici mai mult nici mai puţin cu o tentativă de seducţie exercitată asupra noastră de două sirene care ne vor cânta şi încânta cu o lucrare a Dianei Rotaru, *Onde, Ondine*. Cu această lucrare, autoarea ne propune o incursiune în lumea mitică a fiinţelor acvatice

fabuloase Ondine, în folclorul nordic, sau nimfe în mitologiile greco-romane precum şi în dimensiunea abisală a implicaţiilor psihologice ce decurg din mitul Ondinei. Lucrarea *Onde, Ondine*, prin multitudinea mijloacelor de expresie artistice pe care le reuneşte, muzică, dans, imagine, traduce o dată în plus nostalgia spectacolului total care, plecând de la tragedia antică şi trecând prin *dramma per musica*, opera barocă, drama wagneriană şi încercările prometeice scriabiniene, i-a fascinat şi impulsionat pe compozitorii tuturor epocilor. Creatorii proiectului, aşa cum ei înşişi ne dezvăluie, şi-au dorit un tip de spectacol claustrofobic şi apăsător, crearea unui spaţiu obsesiv închis dar deopotrivă elastic. Tragedia Ondinei traduce în adaptarea perpetuă dorinţa, niciodată satisfăcută, pentru un altceva, care este, de altfel, şi o caracteristică a omului contemporan. Cele trei secţiuni ale lucrării reprezintă călătoria Ondinei din lumea subacvatică, în cea terestră umană şi apoi reîntoarcerea în spaţiul originar. Sfâşiată în două jumătăţi, dorinţă şi frică, dragoste şi detaşare, durere şi joc, instinct şi raţiune, flaut şi fagot, Ondine se trezeşte într-un final o străină în ambele lumi nici una primitoare, amândouă distruse de propriile lor slăbiciuni." Aplauzele binemeritate aprobau nu numai eficienţa noilor preocupări, dar şi perspectiva continuării acestora.

* *

*

Ansamblul de percuţie al Academiei de Muzică "Gh.Dima"
Conducerea muzicală: Grigore Pop
Prezintă: Anca Mihuţ

Grigore Pop
Alexandru Popovici
Dominic Csergő
Ion Daraban
Sorin Păcurar

„Grigore Pop, mentorul mai multor generaţii de percuţionişti români de mare valoare, el însuşi un virtuoz al numeroaselor instrumente ce compun acest solicitat compartiment sonor al muzicii contemporane, este şi fondatorul Ansamblului de percuţie, al cărui prim

concert a avut loc în martie 1976. Este primul ansamblu românesc de acest tip, care, fiind alcătuit din studenţii clasei de percuţie a Conservatorului clujean, a suferit de-a lungul timpului transformările inerente ale schimbului de generaţii, reuşind să-şi păstreze mereu valoarea superlativă - rod al competenţei incontestabile şi exigenţei animatorului şi conducătorului său artistic. Valoarea interpretativă se conjugă astfel cu semnificaţia unei înalte şcoli de interpretare, ce a exersat o influenţă benefică în peisajul ansamblurilor româneşti de muzică contemporană.

Ansamblul de percuţie a suscitat o vie emulaţie în rândul compozitorilor români şi nu numai, fiind dedicator a numeroase lucrări compuse special pentru concertele sale. A fost invitat să participe la o serie festivaluri - Festivalul Muzicii Româneşti de la laşi, Toamna Muzicală Clujeană, Săptămâna Muzicii Noi de la Bucureşti, Cluj Modern, Festivalul de Muzică Contemporană din San Marino şi altele" (din Caiet-program). Piesele din program reprezintă selecţiuni din producţia românească a creaţiilor contemporane recente scrise pentru formaţi de percuţie.

Program

Iulia Cibişescu,
Între pământ şi cer (2010) - p.a.a.

Efectele timbrale şi dinamice inundă cu o mare varietate contrastante, între piano-pianissimo şi forte determinat, spaţiul acustic în explorare, şi, apelând la diversitatea paletei coloristice a ansamblului de percuţie, finalul piesei, precum Blaga scria, coboară transcendenţa simbolizând-o cu o evlavie întru rugăciune, pe cât de discretă pe atât de interiorizată a sunetelor în *perdendosi* sortite să aplaneze contrastele între cer şi pământ conducând vectorul discursului muzical spre o linişte strălucitoare. „Pentru ea – declara autoarea – actul creator reprezintă un mod de a trăi, de a visa, de a înţelege enorm de multe lucruri despre ea însăşi şi despre cei din jurul ei" să adăugăm, în contemplarea activă a trecerii timpului linear cu intenţia de-l opri evlavios pentru moment în punctiformitatea *memento* ale creaţiilor sale. Interpretarea finalului piesei de către *Ansamblul de percuţie* condus de Grigore Pop a înviat

pentru domnia ars poetica sa în metafora rugăciunii sale muzicale – aflăm, de asemenea, din discursul prezentării.

Adrian Borza,
Fractus 3 pentru percuţie şi bandă (1999)

Este o muzică meditativă care te pune la contemplaţii. Încet, gradant. Prin îndemnuri tacticoase, dar nu fără surprize. Pe fundalul discret al benzii sonore, isonul care pluteşte într-o imponderabilitate, ţâşneşte lumea reală a instrumentelor care, printr-o izbitură *risuloto*, îşi încep existenţa lor miraculoasă timbrală. Gradările, după mărturisirea compozitorului, au menirea de a sugerea „dilema misterioasă dintre zi şi noapte, răsăritul şi apusul soarelui, starea de vis şi realitate, claritate şi obscuritate", şi sunt putătoare ale unor contraste atenuate. Ele transpar pânza sonoră acustică pe care o părăsesc după repetarea efectului percutant de la începutul meditaţiei, lăsând apoi singură să dispare în neantul tăcerii de unde a venit iniţial.

Mihaela Vosganian,
Interferenţe iraniene (2006) - p.a.
solist: Dominic Csergő

Ideea de bază a piesei o reprezintă invitarea la aventura cunoaşterii de către pitorescul muzical al necunoscutului. Asistăm la Căutarea misterelor care nu se cer a fi căutate, impunându-se ele însele în procesul participativ al audierii lucrării. Participarea însă nu este de loc liniştitoare. Discursul muzical prezintă efecte de lovituri neprimitoare pe parcursul incursiunii auditive, acestea atingând pragul Secretelor fricii – dominaţia fioroase a necunoscutului – care se destăinuie în culminarea dinamică a discursului muzical ce depăşeşte pragul supraliminal al percepţiei, promovând paradoxal nostalgia trăirii fără frică. În larma cotidianului, străbate firav murmurul rugăciunii muezinilor, invitând lumea, de pe balconul minaretelor, la rostirea căinţelor. În final, rezolvarea mult aşteptată este surprinzător lăsată în urmă şi înlocuită de implozia blocului sonor, stârnind imaginea cozii unei comete care-şi termină apariţia şi trece mai departe. Un final mult apreciat de un public angrenat în trăirea aventurii spre necunoscut.

Luni 11 aprilie
Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima”, ora 19

Ansamblul *Ars Nova*
Conducerea muzicală: Cornel Ţăranu
cu participarea **Cvartetului *Eufonia***
Prezintă: Cornel Ţăranu
Solişti
Cristian Hodrea - bariton
Flavius Trif - tenor
Andrei Mîţă – recitator

Ansamblul Ars Nova
Liliana Cadar - flaut,
Mihai Toader - clarinet, clarinet bas
Rareş Sângeorzan - contrafagot
Alexandru Marc - corn
Gheorghe Muşat - trompetă
Mircea Neamţ-Gilovan - trombon
Albert Márkos - vioară
Grigore Botár - vioară
Erzsébet Király - violă
Gyula Ortenszky - violoncel
Grigore Pop - percuţie
Codruţa Ghenceanu - pian

Cvartetul Eufonia
Rareş Munthiu - vioara 1
Remus Gaşpar - vioara 2
Mihai Oşvat - violă
Flaminia Nastai – violoncel

Program

Ars Nova nu trebuie prezentată publicului consacrat muzicii de avangardă. În cei 40 de ani de existenţă, ne-a convins de respectarea neabătută a ars poeticii sale în promovarea cu înaltă competenţă şi autenticitate a compoziţiilor noncomformiste din ţară şi de peste hotare,

în egală măsură. A însemnat şi înseamnă în continuare un deosebit prilej de perfecţionare nu numai a experienţelor noastre estetice, ci şi a nivelului şi a capacităţii noastre de a accede necontenit la nou, în deplin consens cu inversarea butadei *non nova sed nove* (nu noul ci noutatea), *non nove sed semper nova*. Devotaţii săi tineri muzicieni aspiră, la rândul lor, la continuarea tradiţiilor ars noveene prin formaţii „ars supernova".

„Cu siguranţă cea mai longevivă formaţie de muzică contemporană din România, *Ansamblul Ars Nova* a fost înfiinţat de către compozitorul Cornel Ţăranu în anul 1968, într-o perioada de maximă efervescenţă a interesului pentru racordarea la curentele şi stilurile muzicale occidentale. Muzicienii reuniţi în acest adevărat laborator artistic proveneau dintre membrii marcanţi ai Filarmonicii clujene şi dintre cadrele didactice ale Conservatorului, această colaborare menţinându-se ca o constantă pe tot parcursul istoriei ansamblului. Numărul de prime audiţii şi lucrări special dedicate *Ars Novei* prezentate în cei 40 de ani de activitate este impresionant, ca şi numărul de înregistrări, concerte şi turnee susţinute în numeroase ţări ale Europei - Marea Britanie, Franţa, Ungaria, Danemarca, Cehia, Iugoslavia, Italia, Spania, Elveţia, Germania etc. *Ars Nova* şi-a onorat şi îşi onorează cu exemplaritate menirea sa iniţială, aceea de a trasa punţi de comunicare între şcolile de compoziţie şi creatorii de valoare din străinătate şi cei autohtoni"- citim din Caietul Festivalului. Programul *Ars novei* de astăzi seară excelează în premiere clujene sau premiere absolute dintre creaţiile contemporane româneşti

Cornel Ţăranu

Uşor nu e *cântecul* pentru bariton şi ansamblu pe versuri de Lucian Blaga (2010)-p.a.a.

Catren / *Glas de seară* / *Cântăreţi bolnavi* / *Cânele din Pompei*

Catren

Din ascunzişul ludic – *sudoarea privighetorilor* – se destăinuie imperativul demiurgic al jertfei aduse pe altarul creaţiei artistice, idee fundamentală a ars poeticii lui Blaga, omniprezentă de la metafora revelatoare *Cenuşa îngerilor arşi în ceruri* şi până la sacrificarea Mirei din drama *Meşterul Manole*. Mărturia blagiană transfigurează mesajul întregului ciclu de lieduri compus în anul 2008, dar care are precedente inspiratoare încă din anii '50 în care, precum afirma Ţăranu, poetul

Blaga a reprezentat un idol al tineretului clujean, inclusiv pentru domnia sa. Stadiul de *absentia* asociativă a metaforelor poetice, linia melodică a cântecului îl sensibilizează prin contiguitatea metonimică a melodiei. Silabelor textului le sunt potrivite sunetele componente ale melodiei, amplificând şi augmentând semnificativ declamaţia cuvintelor prin intonarea unui lirism muzical înnăscut din penumbra ofrandei.

Glas de seară

Întunericul nopţii – sfetnic de piază misterioasă – prevesteşte moartea. Discursul melodic urmăreşte fidel imaginile expresioniste ale poemului, culminând prin hiperbolizarea muzicală a liniştii resignante - *Înmormântat în astă stea, / în nopţi voi lumina cu ea* – care, contopindu-se cu simbolica stelei, cu Terra noastră, ne dezvăluie misterul cosmic al creaţiei.

Cântăreţi bolnavi

Continuă monologul frământat asupra destinului poetic. Intonarea primelor rânduri ale poemului – „Purtăm fără lacrimi / o boală în strune" –, conducerea cvasi-recitativ a linei melodice „spre soare apune" evocă sentimentele *Remember* de la începutul *Cântecelor nomade*, după poezia lui Cezar Baltag – „Ştiu un zvon pe de rost, clipa trece în zi: ce va fi a mai fost, ce a fost va mai fi" –, re-introducându-ne în atmosfera deloc senină a procesului creator. Cornel Ţăranu, prezentând programul, citează drept moto al serii textul ultimului catren al poemului – „Răni ducem – izvoare – / deschise subt haină./ Sporim nesfârşirea / c-un cântec, c-o taină"– şi, aducând gândurile evocărilor în prezent, încheie alocuţiunea cu îndemnul: „Să vedem cum o vom spori astăzi seară".

Cânele din Pompei

În conceperea transfigurării muzicale a mesajului poetic, compozitorul deconstruieşte metaforele poeziei, bizuindu-se pe vectorul sentimentului de groază şi de împotrivire faţă de osândă, pe de o parte pe undele traiectoriei melodice ale vocii şi clarinetului bas, iar pe de alta, pe acompaniamentul sacadat al cvartetului de coarde din ale cărei uscăciuni plasticizante ies la iveală din când în când intonaţiile de suspin disperat ale viorii prime. Deschizând sensul alegoric al ultimei terţine din sonet, sentimentele însoţitoare ale discursului melodic saltă aici în emoţii ameninţătoare, gata pentru o luptă oedipeană cu destinul, păstrându-şi paradoxal tocmai pin luptă cu el tiparul demiurgic al actului de creaţie: „Scăpa-voi doar până în poartă./ Apoi muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă./ Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi". Din textul prezentării

aflăm despre intenţia neconcretizată, a lui Sigismund Toduţă, de a pune pe muzică sonetul lui Blaga. Ducând la finalizare ideea, Cornel Ţăranu a îndeplinit, desigur cu mijloacele sale proprii, visul devenit „testamentar" al maestrului.

Baritonul Cristian Hodrea a interpretat cu multă inspiraţie şi participare emotivă liedurile, pe o traiectorie gradantă de la piesă la piesă. Mihai Toader a contribuit deosebit de expresiv la redarea atmosferei lirice din penumbra timbrului evocativ-melancolic al clarinetului bas a dialogurilor latente cu Destinul. Cvartetul în rol de acompaniator cameral a oferit un decor ritmic-melopeic cu intermitenţe sacadate deosebit de potrivite meditaţiilor chinuitoare care străbat întreg ciclul *Uşor nu e cântecul.*

George Balint
Zoom in pe o stare de linişte pentru ansamblu şi bandă (2008) p.a.

Piesă lirică prin excelenţă. Duioşia liniştii sufleteşti – sentiment acompaniator firesc şi în cazul lirismului modern – este sensibilizată prin retorica timbrală a mijloacelor de expresie. Conceperea acustică a discursului melodic, bazându-se pe relaţia dintre înălţimea şi culoarea sunetului, justifică între totul constatarea schönbergiană: *Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung* (timbru măsurat într-o singura direcţie).

Prima parte a compoziţiei ne delectează prin aducerea pe prim plan, din spatele unei pânze sonore transparente, timbralitatea fină a nucleelor melodice evidenţiate, care asociază sinestezic percepţia auditivă cu metafore tactile ale unor văluri colorate discret, aidoma paletei picturale la Luchian sau Toniţa. Efectele discrete sunt produse mai ales prin culorile timbrale ale suflătorilor de lemn şi marimbei cu efecte captivante, fascinantă şi ispititoare până la o plăcută înlănţuire statornicită a stării sufleteşti cucerite în prealabil. Auzim o contopirea reuşită a blocurilor timbrale, pianul fiind învăluit de ele ca suport sonor vectorial acompaniator al discursului muzical evidenţiat

Secţia a doua „fugară", cu veleităţi ritmico-melodice ale unei polifonii latente, trece în faţa noastră ca o adiere binefăcătoare pentru evocatoare contrastului cu prima parte, pentru ca în final să ne pacifice readucând pe scurt liniştea sufletească a începutului.

Bivalenţa metaforică a expresiei *zoom in* este semnificativă în desemnarea stării de linişte a piesei, permiţându-ne să asociem atât înaintarea vectorială cât şi învăluirea cu vuiet discret a liniştii muzicale amintite.

Horia Şurianu
Ciubume pentru ansamblu (2011) - p.a.a.

Apelul, chemarea ca una dintre figurile retorice de bază ale muzicii mai tuturor timpurilor distinge printre ipostazele sale populare şi signalele buciumului. Compoziţia lui Horia Şurianu reprezintă o deosebit de plasticizantă prelucrare a acestora. Reuşeşte să redea atmosfera căutărilor de corespondenţe prin ele din viaţa zonelor montane la ţară. Este şi ludică, pornind de la denumirea sa *Ciubumé,* ea reprezentând în mod jucăuş anagrama instrumentului *Bucium*. Iar apoi, prin perindarea ascendentă-descendentă aleatorică a intervalului de cvintă, semnul fundamental al chemării, compozitorul reuşeşte să reţină atenţia şi experienţa estetică a spectatorului pe tot parcursul interpretării discursului muzical.

Prezentarea piesei a fost lipsită din motive de forţă majoră de unul dintre instrumentele de bază cu veleităţi solistice – saxofonul bas – şi înlocuită cu multă competenţă de către cuplul contrafagot (Rareş Sângeorzan) - clarinet bas (Mihai Toader). Astfel p.p.a. propriu-zisă a avut loc cu câteva zile mai târziu la Bacău, în execuţia lui Daniel Kientzy din Franţa, prieten şi colaborator devotat al formaţiei Ars Nova. Împreună cu alte mici compoziţii, lucrarea a fost scrisă la solicitarea domniei sale. Ele toate formează suita a 7 părţi cu menirea de a etala coloristica plenară şi multitudinea expresiilor familiei acestui instrument, de la saxofonul cel mai mic (picolo) la cel mai mare (grav); lucrarea de aici este cea de-a 6-a parte.

Adrian Iorgulescu
Cvartetul de coarde nr. 1 (1973) - p.a.

I. *Lento estinto;* denumirea părţii destăinuie ludicul pieritor al distanţelor intervalistice, de la jucăuşa primă şi până la saturata terţa mare.

II. *Agitato*. Dezvăluirea tainicului miez al intervalului de cvartă, deconstruirea ei în componentele sale de secunde mici şi invers – reconstruirea sa din acelaşi componente de secunde mici.

III. *Veloce* În contrast cu economia intervalistică a primelor două părţi, întâlnim aici cuprinderea întregului diapozon al formaţiei, după structurarea întrepătrunsă (*durchbrochene Arbeit*) a unui potenţial motivic în prima secţie, pe care cea de a doua îl diluează într-o melodie înaripată, pe fundalul unui ritm ostinat *col legno*, cu o septimă mică din registrul adânc al violoncelului.

IV. *Cantabile, pietoso*. Parte lentă cu înaintarea evlavioasă a melodiei care, imitativ, apare pe tot ansamblul cvartetului. Pioşenia evoluţiei este întreruptă de două ori cu un pasaj scânteietor (*scintillante*) la mijlocul şi la sfârşitul părţii, evidenţiind de fiecare dată, prin comparaţie, superioritatea înduioşătoare a discantului principal.

V. *Agilmente fluido*. Discurs muzical cvadridimensional. Linearitatea celor patru linii melodice transcende non-mensural în mediu spaţial pe care-l inundă şi-l populează într-un mod participativ-creator.

VI. *Misurato, pesante* este o replică măsurată la libertatea non-mensurală a părţii antecedente. Asistăm la mişcarea gravă a blocului cioplit dintr-un singur acord-cluster. Scurtele opriri de respiraţie apar doar în ultimele măsuri, pregătind într-un fel finele sacadat al părţii.

VII. *Impetuoso*. Este o sinteză a părţilor antecedente, cu precădere a III-a şi a VI-a, însă fără menţinerea structurării întrepătrunse a motivului acordic, acesta apărând în continuumul aceleiaşi voci, dar cu tenacitatea interpretativă care este proprie părţii a V-a. Îngemănând paradoxal sprinteneala cu gravitatea pasiunii – aduce noul în sinteză de tip hegelian, plusul de mesaj rezultând din confruntarea ca teză-antiteză a componentelor iniţiale.

VIII. *Sereno*. Un adio senin cu simultaneitate recalcitranţei acordurilor-cluster şi, asupra lor, a melodiei firave din vocea discantului. Diapazonul se reduce treptat la iniţialul interval de primă, oprindu-se la sunetul re de la care şi-a luat startul întreaga compoziţie.

Lucrarea reprezintă o excelentă paradigmă din prima etapă de înflorire (1973) a noului val de avangardă muzicală, perioadă în care experimentul şi finalitatea, studiul şi perfecţiunea s-au sudat întru creaţie dominată în egală măsură de controlul raţiunii şi libertatea sentimentului.

Interpretarea a reprezentat o adevărată performanţă camerală, coeziunea armonioasă a vocilor fiind secundată de măiestria individuală a fiecărui membru al *Cvartetului Eufonia*. „Format în anul 2008 la clasa profesorului Grigore Botár, Cvartetul studenţesc Eufonia se află încă în perioada sa de formare la Academia de Muzică «Gh. Dima« din Cluj-Napoca, actualmente sub îndrumarea profesorului Nicuşor Silaghi. Anul 2010 a adus tânărului ansamblu prima sa distincţie - premiul al III-lea la concursul «Drumul spre celebritate», organizat de Radio România Cultural. Cu un repertoriu variat, în continuă acumulare, cvartetul s-a prezentat cu succes pe scenele de concert din Cluj-Napoca, Târgu-Mureş, Sibiu, Bacău, Bucureşti şi Satu-Mare” (din Caietul-program).

Myriam Marbe

Preţuitorul, cantată pentru tenor, recitator şi ansamblu pe un text de Paul Aristide (1990) p.a.

Preţuitorul poate fi situat oricând în fruntea paradigmelor de *muzică filosofică*. Se ştie cât de problematică este îngemănarea sintagmelor purtătoare de semnificaţii teoretice cu senzorialul imagistic al motivelor muzicale vii. O butadă arhicunoscută ne atenţionează că înariparea artistică este incomodată de încărcătura unor idei profund abstracte. Una dintre ele reprezintă judecata destinului artistic. Myriam Marbe transfigurează în *Peţitorul* dilema filosofică a valorificării creaţiei. Se pune neiertător întrebarea: creaţia evidenţiată va rămâne eternă sau dispare curând în torentul istoriei. Paul Aristide, autorul poeziei, expune ideogramic alternativa dramei: eşti *plătit* sau *plătitor*? Structura partiturii transpune curgerea timpului poetic în acel al procesului muzical, stârnind de la început o atmosferă dantescă a conflictului. Acesta este expus prin expresivitatea cvartetului de coarde menit să asigure gravitatea sumbră a momentului judecăţii pe de o parte şi confruntarea destinului (preţuitorul) cu artistul (poet) în compartimentul solistic pe de altă parte. Remarcăm plasticitatea dialogului redată cu multă izbândă de către recitator (Andrei Mîţă) care este întregit şi comentat cât se poate de sensibil de către vocile trombonului şi ale timpanului. De remarcat revelarea, cum ar spune Blaga, a metaforizării sentimentului fricii în trăirea procesului sentinţei, vocea recitatorului dublându-se cu vocea de tenor (Flavius Trif) – o retorică a deploraţiei în redarea gândirii şi simţirii momentelor de aşteptare, şi aflarea a verdictului – eşti plătitor. Finalul este purificator. Replica poetului – „nu vreau să fiu un rău platnic!”, şi renunţă la

nimicirea creaţiei sale, continuând-o – simbolizează o alternativă a superiorităţii creaţiei în luptă cu pierirea. Culminaţia regândirii muzicale se rezolvă apoi printr-un pasaj instrumental, rememorând ambianţa sonoră a începutului. Mesajul piesei ar putea constitui o artă poetică a istoriei muzicii în ansamblul ei.

* *

*

Marţi 12 aprilie

« Xenakis, Kurtág, Ligeti - identité et différences »

Conferinţă susţinută de Michel Swierczewski (Paris)
Academia de Muzică "Gheorghe Dima", sala 59, ora 17

* *

*

« 8 + 1 »

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 19
Prezintă: prof.univ.dr. Adriana Bera

Cvartetul Transilvan
Gabriel Croitoru - vioara 1
Nicuşor Silaghi - vioara 2
Marius Suărăşan - violă
Vasile Jucan - violoncel
Cvartetul Arcadia
Ana Torok - vioara 1
Răsvan Dumitru - vioara 2
Traian Boală - violă
Zsolt Torok – violoncel

La pian: Alexander Müllenbach

Cele două cvartete de coarde ne-au oferit trei evenimente camerale deosebite atât în alegerea pieselor cât şi în interpretarea lor, de la sensibilizarea inspirată a mesajului celor trei creaţii şi până la

finalizarea lor cu o măiestrie înţeleaptă şi plină de elan. Deviza serii „8+1” se datorează fericitului „plus”, compozitorului Alexander Müllenbach, care, în calitate de pianist, alături de Cvartetul *Arcadia,* a interpretat propriul lui *Cvintet de coarde cu pian*.

Caietul-program al Festivalului prezintă, scrie printre altele despre cele două formaţii, mai întâi despre Cvartetul Transilvan: „Ca recunoaştere a valorii artistice deosebite, acest, ansamblu cameral a dobândit statutul de cvartet de stat, ca formaţie distinctă în cadrul Filarmonicii „Transilvania". Consacrarea internaţională s-a impus cu promptitudine (…) Posedă un repertoriu vast, ce include un important număr de lucrări româneşti, dintre care unele le sunt dedicate”. De asemenea, se consemnează următoarele despre Cvartetul *Arcadia,* format pe băncile Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca la clasa de muzică de cameră a profesorului Nicuşor Silaghi: „Marcând un progres deosebit de rapid sub toate aspectele şi o capacitate de asimilare a repertoriului ieşită din comun, cvartetul s-a impus curând şi în străinătate prin premiile câştigate la concursurile internaţionale”.

Program

Dumitru Capoianu, *Cvartetul de coarde nr. 2* (varianta 2010) - p.a.a.

(Cvartetul Transilvan)

Varianta din 2010 a piesei compusă iniţial în 1969 reprezintă o retrospectivă componistică edificatoare. Asistăm la regândirea de către compozitor a primei sale etape de creaţie, acesta revizuind esenţial valabilitatea amprentelor stilistice ale începutului, care coincidea cu stadiul ambivalent al unei etape care era pe de o parte încă plină de mijloace expresive tradiţionale de care treptat se debarasa, iar pe de alta prefigura deja orizontul unor noi gânduri şi mijloace de expresie artistice. Rezultatul revizuirii reprezintă mărturia opţiunii finale în direcţia noului.

1. *Allegro risoluto* sugerează conturul unei construcţii podice, contrastantele teme expuse, fie pe blocuri masive purtătoare de motive caracteristice hotărâte fie pe contexte alterate, dând glas unor momente lirice senine. Dialogarea lor determină profilul dramatic al părţii care către final, s-ar părea că ne conduce la o liniştitoare regăsire de sine.

Ultimele acorduri însă reînvie atmosfera *risoluto* a începutului, menţionând că tensiunea este ceea ce rămâne totuşi.

2. *Andante un poco rubato* justifică constanţa stării tensionale. Construcţia în forma de lied este domină persistenţa unor blocuri de acorduri drastice care, pe parcurs, printr-un comportament rubato al discursului melodic, se domolesc.

Concepută deosebit de violonistic, melodia, expusă în partea mediană perindând variat prin întreg ansamblul formaţiei, păstrează şi ea spiritul agitat evidenţiat pe tot parcursul părţii.

3. *Allegro semplice*. Parte deosebit de vioaie ce se desfăşoare cu tentaţii ludice captivante, invită la o ghicitoare: suntem într-o zonă a unui rondo bitematic-episodic sau participăm la structurarea unui sonate cu contururi de rondo? La baza enigmei stă melodia zămislită în primele măsuri, şi care, cu forma ei variaţională pe fundalul unui acompaniament liric, devine familiară, uşor complice şi, cochetând cu începutul piesei, îşi ia, printr-un gest de adio evocativ, rămas bun de la trecutul său.

Alexander Mullenbach, *Klavierquintett* (1999) -p.a.
(Cvartetul Arcadia, la pian Alexander Müllenbach)

Compus din cinci părţi Cvintetul se caracterizează printr-un dinamism decisiv care străbate întreaga structură a compoziţiei, intensificând din parte în parte amprentele stilistice provenite din sfera mijloacelor de expresie ale unor curente moderne.

Prima parte excelează în trăsături impresioniste, care se contrastează cu efecte dinamice puternice realizând astfel momente bizare, eruptive. Motivul-pelerinaj dominant al părţii se amplifică intervalistic trecând din instrument în instrument în combinaţii diferite printre blocuri.

Partea a doua este un intermezzo subit-eruptiv având rolul de punte în pregătirea continuării.

Partea a treia, în opoziţie cu partea întâi ne conduce în spre un expresionism dinamic prin succesiunea de blocuri hiperbolizante disonante cu opriri bruşte printre ele. În corelaţiile dintre compartimente solo viola în zona mediană acompaniat de acorduri-piloni cvasi-cluster

ale pianului precede metafora finală a unei expresii vibrante dintre strigăt şi suspin ca un geamăt final al părţii

Partea a patra este o goană cu stileme cvasi-bruitiste de tip „Pacific 231" honeggerian. Finalul părţii aduce o parţială limpezire asupra ostinato-ului de la pian.

Partea a cincea cu disonanţe nerezovate, cu clustere repetate reprezintă o adevărată retorică – metafore, comparaţii, hiperbole – ale unor zgomote ludice, disonanţe „simple".

Ovaţiile din sală au salutat inclusiv prezenţa în formaţie a compozitorului maestrul Alexander Müllenbach, vechi prieten al melomanilor din Cluj, ca solist al Filarmonicii Transilvania din anii '80, iar apoi ca preşedinte de juriu în 2007 la concursul de pian în cadrul Festivalului Mozart.

George Enescu, *Octuor* pentru dublu cvartet de coarde, op. 7 (1900)

(Cvartetul Transilvan, Cvartetul Arcadia)

Deplină comuniune de idei şi sentimente cu elanul tânărului Enescu manifestat în timpul compunerii *Octurul*ui – „am simţit că evaluez repede,că devin eu însumi" – a caracterizat entuziasmul membrilor celor două cvartete, precum şi al publicului faţă de interpretarea lucrării. Un entuziasm similar bucuriei evenimentului de la Festivalul Muzicii Româneşti la Iaşi când înţeleapta formaţie *Voces* şi acea tânăra *Ad libitum* prezentând în prima parte a concertului cele două cvartete de George Enescu, întrunite după pauză au cântat drept corolar al serii, minunata piesă compusă la vârsta de 19 ani a Maestrului.

* *
*

Miercuri 13 aprilie

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 17.30

Proiecţie film **CHARISMA X - IANNIS XENAKIS** de Efi Xirou

(Grecia, 2009, 62 min., subtitrat în limba engleză)

Miercuri, 13 aprilie 2010, ora 19.00
Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima'

Terre Natale, l'imaginaire des origines Kurtág, Ligeti, Xenakis

(Pământ Natal, imaginarul originilor Kurtág, Ligeti, Xenakis)
Prezintă: muzicolog dr. Bianca Temeş
Concert realizat cu sprijinul Centrului Cultural Francez Cluj şi al Atelierului cultural Kairos

Ansamblul PRAGUE MODERN (Republica Cehă / Franţa)

Conducerea muzicală Michel Swierczewski

Interpreţi:
Irena Troupova – soprană
Ivan Stiller – pian
David Danei – vioară
Aki Kuroshima – vioară
Ondrej Martinovsky – violă
Balázs Adoján – violoncel

„Odată cu numirea sa ca dirijor invitat principal al Filarmonicii pragheze în anul 2004, Michel Swierczewski a avut ideea iniţierii unei stagiuni dedicate valorilor repertoriului contemporan. Aceasta s-a concretizat în cooperare cu Institutul Cultural Francez de la Praga, în proiectul de succes intitulat "Le Bel Aujourd'hui" (titlu inspirat dintr-un vers al poetului Stephane Mallarmé). Elanul deosebit pentru promovarea operelor semnificative ale compozitorilor contemporani ca şi producţiile cele mai recente ale compozitorilor cehi a condus în anul 2008 la fondarea ansamblului de muzică contemporană *Prague Modern*. Acesta reuneşte pe cei mai buni interpreţi ai tinerei generaţii de instrumentişti formaţi în marea tradiţie a universităţilor de muzică cehe (cei mai mulţi dintre ei fiind solişti ai orchestrelor simfonice pragheze), pentru care interpretarea muzicii timpului nostru este nu doar o responsabilitate, ci şi o adevărată plăcere artist” (din Caietul-program).

PROGRAM:

Iannis Xenakis: *Evryali* pentru pian solo (1973) - primă audiţie

În spiritul genului şi manierei-toccata, ni se etalează o muzică sculptată, aşchiile sonore cioplite devenind blocuri ce populează întreg spaţiul sonor în care corespondenţa lor dialogată se diluează concomitent într-un discurs procesual cu secţionări interioare precis articulate. Sunetele, nucleele de sunete şi micile entităţi sonore grupate îşi etalează frumuseţea lor modernă pe un spectru deosebit de colorat şi la nivelul tuturor parametrilor de la ritm la melos, de la dinamică la timbru. Recalcitranţa lor se îndreaptă spre un expresionism revitalizat.

Piesa reprezintă o estetică vie a hiperbolelor percutante.

György Kurtág: *József Attila-töredekek* (Fragmente din József Attila) pentru soprană solo (1982) - selecţiuni, primă audiţie

Retorica originală – declamaţia iambică – a fragmentelor de text este îngemănată cu metaforele şi metonimiile intonaţiei discursului muzical care, în spaţiul ambitusurilor intervalice hiperbolizat, apar alternativ în fragmentele selecţionate. Se remarcă maniera instrumentală, cvasi-violonistică a conducerii melodiei pe care o evidenţiază solista soprană Irena Troupova, prin virtuozitate şi cu mare erudiţie pe undele unui lirism plin de tensiuni expresioniste.

György Kurtág: *S.K. Remembrance Noise* (Şapte cântece pe versuri de Dezső Tandori, op. 12) pentru soprană şi vioară (1975) - primă audiţie

A damaszkuszi ut (Drumul Damascului)

Kant - emlékzaj (Kant - zgomot-amintire)

Két sor a Tekercsből / első-utolsó (Două rânduri dintr-un 'Ghem' / primul- ultimul)

Kavafisz-haiku (Haiku de Cavafis)

Hogy ki ne jőjjünk a gyakorlatból (Ca să nu ne ieşim din formă)

A puszta létige szomorusága (Tristeţea de a fi pustiu)

Les Adieux (Despărţirea)

Titlul original – *Eszká emlékzaj* (Esca zgomot amintit) – comportând o încărcătură enigmatică (polisemia neologismului ca *escha*talogia biblică, sau ca memento-uri ESKA ale diferitelor clipuri TV, evocatoare de scene teroriste…) – îşi developează prin cuplarea intonaţiei vocii sopranei cu timbralitatea voirii simbolurile ciclului în consens cu titlurile liedurilor componente ale ciclului.

Spre exemplu, liedul de „start", *Drumul Damascului,* are menirea de a finaliza pe plan emoţional-muzical cele două rânduri ale poeziei, fiecare din ele fiind nefinalizate; din primul lipeşte subiectul, din cel de-a doilea predicatul, lăsându-se la atitudinea ascultătorului să interpreteze în subiect - hiat pe Saul şi în predicat - lipsă pe Paul mântuit.

Liedul „Haiku de Cavafis" redă în retorica melodiei, potrivit tradiţiei genului poetic, metonimia celor trei ori patru silabe sentimentul trecerii neiertătoare a timpului. (Într-o proximă traducere: *Trei jumate / Ce repede / Trece timpul*).

Liedul final redă prin ludicul deloc înduioşător al despărţirii, pe fundalul unei metafore ostinato a firului Ariadnei, în rol de acompaniator fiind şi de această dată vioara, despărţirea bazată poetic pe schimbul de esenţă a comparaţiilor între el şi ea. (Textul aproximativ în traducere: *Cred că încep să mă asemăn cu ea / Ea, poate, deja, cu altcineva*).

Ciclul reprezintă o mărturie muzicală a singurătăţii, alternând contextele miniaturale *giusto* cu cele *rubato* care prevalează. Vioara are rol de acompaniament dar cu pretenţii dialogante în sugerarea mediului emoţional, ca de exemplu prin ostinatoul ultimului lied, sugerând edificator că firul Ariadnei nu se întrerupe nici după împlinirea despărţirii, precum Eminescu scria: *Lumina stinsului amor ne urmăreşte încă…*

György Ligeti: *Cinci cântece după Arany* János pentru soprană şi pian (1947) primă audiţie

Csalfa sugár (Himerică rază de soare)
A legszebb virág (Cea mai frumoasă floare)
Bordal (Cântec de pahar)
A vándor (Pribeagul)
Az Ördög elvitte a fináncot (Pe perceptor l-a luat dracul)

Faţă de concepţia mai modernă a celor *Trei lieduri pe versurile lui Weöres Sándor* (1946-47), ciclul de lieduri *Cinci cântece după Arany János*, compus într-un fel mai tradiţional (poate, datorită şi ethosul popular al poeziilor prelucrate) la începutul anilor ’50, reflectă atmosfera bartokiană a anilor de ucenicie a compozitorului. Interpretarea a sensibilizat autentic inclusiv intonarea mediului cântecului popular din care s-au desprins stilemele ritmico-melodice ale pieselor.

Iannis Xenakis: *Akea* pentru pian şi cvartet de coarde (1986) - primă audiţie

Recalcitranţa blocurilor dialogante între cvartet de coardă şi pian, în care corzile, bazându-se pe susţinerea cu lovituri de acorduri sacadate la pian, comportă un habitus polifonic spaţial-material, dirijează întreg discursului muzical angrenant spre un proces tensional condus la culminaţie. În zona mediană, printr-o articulare internă, apar clusterele în bloc, asupra cărora pluteşte solo-ul solitar al viorii. Însă nu multă vreme, căci se pregăteşte în valuri o nouă culminaţie; compozitorul, mânuind deosebit de plasticizant, într-un fel de „carne vie”, întreg ansamblul, apelează la întregul ambitus al diapazonului sonor al formaţiei. Latenţa polifonică a unor pasaje intermitente dintre fluidele procese ale blocurilor se finalizează cu un complex sonor nedizolvat. Suntem faţă în faţă cu o replică deloc atenuantă, după 13 ani, la expresivitatea hiperbolizată a piesei *Evryali* pentru pian solo, interpretată la începutul programului serii.

György Ligeti: *Cvartetul nr. 1 "Metamorphoses nocturnes"* (1954) - primă audiţie

Inspiraţia bartokiană este evidentă încă de la primele momente intonaţionale. Ele ne conduc sentimentele şi amintirile la ultimele cvartete ale lui Bartók.

Partea a II-a reaminteşte atmosfera misterioasă-nocturnă a *Muzicii nopţii* din creaţiile scrise pentru pian de Bartók în jurul anului 1926. Discursul muzical al lui Ligeti se manifestă şi el în mod enigmatic-

anxios, intercalată cu contraste dinamice, cu grimase diluate în portamento-uri, iar finalul revine la începutul evocărilor.

Fugatoul din partea mediană este transfigurat de un lirism urmat de repetarea evocării misterului nocturnelor bartokiene, ajungând apoi la pasajele groteşti înserate cu grimase burleşti.

În final, străbat prin vălul diafan al melopeilor viorilor, grimasele corzilor grave care apoi se răresc în momente solitare ale unor fragmente de melodii în dispariţie.

„Problema mea a constat – mărturisea Ligeti – în transpunerea în mediu cameral a structuri modului de gândire micropolifonică întreţesută. Tema în sine este cromatică. Cuplul de instrumente – cele două viori, respectiv, viola cu violoncel – nu se îngemănează mixtural, deci nu se leagă paralel, ci într-un fel volburat, stors din două fire. Din cele două voci diatonice se formează una singură, compusă, cromatică – este propriu-zis, idee bartokiană".

Bianca Temeş, prezentatoarea programului, reaminteşte deviza serii – *Pământ Natal, imaginarul originilor Kurtág, Ligeti, Xenakis* – toţi trei compozitorii având originea din ţara noastră. Privind în ansamblu panorama stilemelor istorico-artistice prin care ne-a delectat mesajul pieselor audiate, de la debutul tânărului Ligeti la perioada de maturitate ale lui Xenakis şi Kurtág, am parcurs propriu zis filogeneza avangardei muzicale din ultimii 80-90 de ani, o traiectorie evolutivă demne de luat în evidenţă, mai ales pentru faptul că înrâuririle sale asupra artei contemporane româneşti sunt edificatoare de la generaţie la generaţie.

Joi 14 aprilie

Simpozion

Muzica central-europeană în actualitate: încotro?

Mitteleuropaische Musik in der Gegenwart: wohin?

Music in Central Europe Today: where to?

Academia de Muzică "Gheorghe Dima", sala 11, orele 10.00-13.30 şi 15.30-18.00

Contribuenţi:

Muzicologi:

Elena Chircev (Cluj), Tradiţie şi modernitate în creaţia psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur; **Bianca Temeş** (Cluj), Creaţia muzicală clujeană şi idiomul Baroc. Studiu de caz: „Fantasia e fuga sulle pedale per organo" de Dan Voiculescu; **Laura Vasiliu** (Iaşi), Influenţa culturii muzicale central-europene asupra componisticii româneşti moderne. Studiu de caz: Pascal Bentoiu; **Ecaterina Banciu, Gabriel Banciu** (Cluj), Ecouri enesciene: „Rimembranza" pentru orchestră de Cornel Ţăranu; **Pavel Puşcaş** (Cluj), En attendant Pierrot; **Ştefan Angi** (Cluj), „Daţi-mi lampa lui Aladin" - o posibilă perspectivă a modernismului.

Compozitori:

Herwig Reiter (Viena), Die letzte Welle: Einige Überlegungen zur Sackgasse des musikalischen Fortschritts und wie wir aus ihr wieder herauskommen konnen (Ultimul val: Consideraţii privind fundătura progresului muzical şi cum putem ieşi din ea); **Adrian Pop** (Cluj), Fecunditatea interferenţelor: Bizanţul la doi paşi de Viena; **Dan Dediu** (Bucureşti), Modernitate şi accesibilitate. O paradigmă posibilă pentru compoziţia muzicală; **György Selmeczi** (Budapesta)**,** O perspectivă a modernităţii: muzica religioasă; **Valentin Timaru** (Cluj), Spiritul dictatorial al „ ismului" şi conturarea unui previzibil eşec al avangardei; **Wolfram Wagner** (Viena), Einige Gedanken über die mögliche Wahrnehmung musikalischer Strukturen (Cîteva idei despre posibila percepţie a structurilor muzicale).

* *
*

Ansamblul AD HOC

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 19

Conducerea muzicală: Matei Pop
Prezintă: muzicolog dr. Gabriel Banciu

Program

Wolfram Wagner
Funf Momente für Streichsextett (1991) - p.a.

Cinci treceri miniaturale aidoma unor transpoziţiei subite ale cadrului în film. Ele apar şi dispar într-un iureş ludic al metamorfozelor groteşti. 1. *Molto vivace* clar, articulat şi cvasi-„vizual”, miniatura gestică a discursului muzical. Este o gestică coregrafizată în cele şase compartimente ale ansamblului pe un risoluto sonor mozaicat. 2. *Largo*-ul păstrează caracterul mişcat-agitat al mesajului primei părţi, dezvoltând-o uşor variat. 3. *Presto (Perpetuum mobile)* este marcat de asemenea prin mişcări grăbite, înfăţişând metaforele etajate ale pulsaţiei eterne; jocul perpetuu al curgerii sonore apare când alternativ, când la un loc, dar cu proporţii metrice diferite, snopi de optimi sau de şaisprezecimi. 4. *Con moto* personifică imaginea muzicală a unor gemete repetate şi însoţite de grimase groteşti, peste care transpar scuzele unui zâmbet în aşteptare. 5. *Molto largo.* Şi vine momentul adevărului. Mişcările poznelor ştrengare rămân uitării şi scuzele anticipate revendică, printr-o homofonie noematică, iertarea care li se şi acordă pe traiectoria coborâtoare a discantului dojenitor.

György Selmeczi
Stabat Mater pentru cvartet de solişti şi ansamblu (2010)
Solişti:
Brigitta Kele - soprană,
Orsolya Veress - mezzosoprană,
Tony Bardon - tenor,
Árpád Sándor - bas
Ansamblul instrumental:
Paul Sârbu, vioara, 1
Rafael Butaru, vioara 2,
Gyula Szép, braci,
Wilhelm Andrţs, violoncel,
Raul Lenart, contrabas

Scrisă pentru cvartet vocal şi cvintet de coarde, cantata de cameră este inspirată din lumea cântecelor populare, mai precis din rugăciuni arhaice populare, obicei cunoscut sub denumirea de *kántálás*, similar tradiţiei colindelor. Autorul prelucrează textul popular alternat cu fragmente latineşti liturgice, păstrând inocenţa şi puritatea declamaţiei pe care o transpune izbutit în intonaţia diafană a discursului muzical al

soliştilor vocali, dintre care excelează vocea sopranei. Totodată, pentru evocarea şi în acompaniament a atmosferei populare locul violei îl ocupă braciul (violă populară). Mesajul – *Stabat Mater* – transpare în reînvierea unor episoade biblice destinate Fecioarei.

Viorel Munteanu

Invocazioni per clarinetto solo (1992) in memoriam Tristan Tzara –p.a.

I. Allegretto, II. Tempo libero (Lento Quvasi Adagio), III. Moderato quasi Allegretto

La clarinet: Aurelian Băcan

Motoul piesei provine de la Tzara: „o operă nu este niciodată frumoasă prin decret".

Soloul singuratic al clarinetului ne transpune sentimentele în lumea mirifică a descântecelor evocând crezul magic în puterea iluziei străvechi asupra controlului lumii. În prima parte reveria discursului muzical este întreruptă cu promptitudinea cvasi giusto a unui motiv statornicit în punctiformitatea sa ritmică, pregătind substratul revendicativ al rubatoului visător din următoarele două părţi. Partea doua este, prin excelenţă, rubato expunând monologul şamanului de altădată, plin de dorinţe şi speranţe întru mai bun, mai înălţător. Ultima parte a piesei finalizează prin intonarea prelungită a tonului de apel amplificarea convingerii în propriile forţe ale omului solitar. Aplecând asupra pianului cu pedală deschisă clarinetistul, purtătorul de cuvânt magic, obţine, prin ecoul acustic al acestuia, rezonanţa aprobatoare a întregului univers sonor la solicitările cuprinse cu atâtea sentimente încrezătoare în puterea descântecelor rostite.

Dan Dediu

Aurorae pentru cvintet de suflători (1999) - p.a.

Scrisă în 1999, opus 82, dedicat Cvintetului de suflători din Zürich, lucrarea lui Dan Dediu, *Studii despre Aurora* este o muzică a luminii în apariţie şi dispariţie, propunând, mai ales prin cele cinci titluri ale părţilor componente, relaţii simbolice cu strălucirea şi negura, cu bucuria şi tristeţea, cu viaţa şi moartea. Gândurile trezite sunt îndreptate spre aurora zilei. Prin bucuria înduioşătoare a începutului transpare de-a

lungul părţilor angoasa, latenţă a fricii, umbrind strălucirea cu durere, viaţa cu mementoul morţii.

1. *Fanfara* reprezintă debutul aventurii; în căutarea luminii pune în mişcare întreg potenţialul tehnic-expresiv al formaţiei, asigurând ca fiecare instrument participativ să-şi poată etala, în rolurile dialogărilor, capacitatea lui semantico-expresivă. Creată cu măiestrie componistică rafinată – este opus 89! – piesa porneşte încă de la început cu o vertiginoasă alertă, plină de varietate ludică, cu sens valoric diversificat de la jucăuşul frumos la hiperbolizatul sublim, neomiţând nici momentele inerent dramatice, conflictuale. Finalul primei părţi oferă un respiro asigurat de soloul la corn, după care finalizează procesul aventurii cu efectele de augur ale începutului.

2. *Flăcări,* prin coloristica sa plutitoare îndeplineşte întocmai indicaţia *serafico* a partiturii, amintind de *strălucirea cerească a frumosului medieval*, ca definiţie alegorică în gândirea Sfântului Toma. Pulsaţia fantomatică a unor pasaje fugare umbresc discret sclipirea, şi prin dominaţia lor crescândă pregătesc partea mediană a compoziţiei.

3. *Albine et Te lucis.* Nucleele scurte vibrante plasate complementar pe toate compartimentele ansamblului străbat întreaga structură a părţii, developând semnificaţia bizară a combinaţiei programatice între litota şi hiperbola frumos şi sublim, a titlului. Zborul zâzâitor al albinei, mica slugă a Demiurgului, se îngemănează armonios cu începutul imnului Gregorian adresat luminii cereşti, *Te lucis ante terminum…* Ne aflăm la cumpăna piesei.

4. *Pieta*. Ultimele componente reprezintă stăruinţa pentru ocrotirea luminii şi a bucuriei. În contrast cu primele părţi, aici transpare peste durere şi milă nostalgia după seninătatea sufletească. Enigma însă rămâne: oare mila durerii cedează locul pentru liniştirea sufletului? Indicaţiile *dolce* pentru expresii pastorale îndepărtate ne încurajează crezul în statornicirea luminii.

5. *Totentanz* acordă un răspuns grotesc la întrebarea noastră virtuală, pasajele cu grimasele lor în glissando, ascenderea oprită a motivelor întrerupte, indicaţiile contrastante de la finalul piesei – *delicato, feroce fantomatico, lontano* – parcă îndepărtează frica stârnită de dansul cu moartea. Momentul final însă, executarea ultimelor măsuri în *disperato fortissimo*, afirmă un nu hotărât, pledând pentru umbra nopţilor, dinainte sosirii aurorei… Totentanz păstrează astfel tradiţia finalelor bazate pe arhetipurile negurii.

Herwig Reiter

Iba de gaunz oaman fraun pentru soprană şi ansamblu pe texte de Christina Nostlinger (1995) - p.a.

solistă: Adela Zaharia - soprană

Este o baladă a epocilor moderne declamată-intonată la persoana întâi asupra destinului tragic al femeii sărace, oprimate, lăsată la voia tuturor relelor societăţii de consum. Având o durată de peste 40 de minute – durata unei jumătăţi de spectacol! – piesa compusă pentru soprană şi ansamblu, pe texte scrise într-un dialect vienez de Christina Nostlinger (1995), intitulată *Iba de gaunz oaman fraun* **(**Despre femeile foarte sărace), se structurează în şapte părţi, cu subtitluri ce sugerează cu o retorică a premoniţiei *drama epică redată liric* în mesajul muzical al compoziţiei: 1. *Nua ned drau rian* (Numai să nu vorbim); 2. *Glane Greiss - Soi Gedaunkn* (Mici gânduri din sala de naşteri); *A Frau gibt au* (O tentativă de sinucidere); *Wia geds da denn?* (Cum îţi merge?); *Unmegliche Dram* (Vise imposibile); *Olle Mauna* (Toţi bărbaţii); şi, *I mog die* (Îmi placi). Conţinutul tragico-grotesc al monologului muzical a fost interpretat cu o profundă trăire şi printr-o măiestrie tehnică de înalt nivel de către soprana Adela Zaharia. Discursul muzical al sopranei – un veritabil Sprechgesang expresionist contemporan, prezent continuu de-a lungul celor şapte părţi – este construit pe fundalul unui vals burlesc care aducea a muzică de flaşnetă. Rolul principal al acompaniamentului îl susţine acordeonul (în seara aceasta fiind înlocuit cu timbralitatea potrivită a sintetizatorului) care contribuie edificator la crearea latenţei burleşti a unei atmosfere socio-critice ce dezaprobă destinul umilitor al femeii dezonorate.

„AD HOC, ansamblu ce reuneşte, într-o geometrie variabilă, o serie de tineri şi valoroşi muzicieni aparţinând şcolii interpretative clujene. Compozitorul Adrian Pop şi-a asumat rolul de mentor şi director artistic al ansamblului, fiind secondat în activitatea de construcţie a proiectelor de Răzvan Poptean, membru fondator al formaţiei şi de Matei Pop, care asigură conducerea muzicală.” (din Caietul-progam).

Vineri 15 aprilie

Concert vocal-simfonic

Orchestra simfonică şi Corul Filarmonicii de Stat „Transilvania"
dirijor: Nicolae Moldoveanu
dirijorul corului: Cornel Groza
solist: Marin Cazacu
Prezintă: Adrian Pop
Casa de Cultură a Studenţilor, ora 19

Program

Cornel Tăranu
Simfonia „Memorial" (2010) - p.a.a.

Melopee evocatoare cu semnificaţii pline de memento şi tristeţe, întretăiate biciuitor de acorduri ameninţătoare, acestea sunt componentele principale care formează sistemul de coordonată muzicală a texturii Simfoniei *Memorial*. Ele stau la baza gradării neîntrerupte, în episoade contopite, a evocării sumbrelor evenimente şi a suferinţelor cauzate de acestea în acele vremuri, care se întind de la cel de al doilea război mondial până la căderea regimului comunist. Compozitorul ne invită ca martori auditori, punându-ne faţă în faţă cu procesul generativ al zămislirii discursului muzical, ca să participăm la retrăirea muzicală a trecutului nostru comun. Aspectul evocativ al compoziţiei se extinde şi asupra citării unor expresii şi figuri ale motivelor melopeice, sau a unor clustere prezente în vocabularul propriu al autorului, asociind mesajul *Memorialul*ui de sentimentele fricii şi ale tragediei sensibilizate în creaţiile sale anterioare. Ni se întrezăresc amintirile melopeilor înspăimântătoare pe cuvinte emblematice din opera de cameră *Oreste – Oedipe*: «Nicicând să nu numim FERICIT UN OM, pînă ce el n-atrecut de-al VIEŢII prag, fără a pătimi vreun rău». De asemenea, retrăim şi angoasa sensibilului nucleu melopeic, motiv al strigătului refulat în faţa morţii, din ultima parte a *Cântecelor Nomade* (Tarotul), compusă pe alegoria versurilor: „De-ar fi moartea Cineva / singur m-aş duce la ea. / Dar mi-eşti moarte despletită / cu cămaşa înnămolită, / parcă-mi dai carnea cu bobii, / mă desparţi şi mă apropii.” Amintirile melopeice se

contopesc cu intonarea metaforică a unor valuri de sentimente dureroase ale trecutului, evenimente refulate multă vreme, dar care îşi pretind ieşirea la suprafaţă. Discursul devine din ce în ce mai dramatic. Salturile intervalice ale melopeilor preiau conturul unor EKG-uri indicatoare de rele în contextul seriilor de acorduri biciuitoare fortificate cu participarea pianului. Melopeile groazei se îndreaptă ameninţător, din episoade în episoade de memento ale trecutului învolburat spre culminaţia finală, unde leit-motivele evenimentelor evocate reapar suprapuse în concomitenţa metaforică a suferinţelor invocate. După izbucniri dezlănţuite ale plânsetelor în hohote, valurile amintirilor se opresc la punctul culminant, cortina sonoră se lasă reapărând doar chintesenţa mozaicată a melopeii incipiente din negura trecutului care nu se lasă uitat…

Pascal Bentoiu
Concert pentru violoncel şi orchestră op. 31 (1989)

Reînnoindu-ne vechile relaţii de simpatie cu *Concertul pentru violoncel şi orchestră* a maestrului Pascal Bentoiu, am constatat cu sentimentul mirării – acel *Besonnenheit* schopenhauerian – permanenţa statornicită a prospeţimii sale, parte din parte însoţită astă dată cu bucuria reîntâlnirilor. Piesă favorită din repertoriul excelentului nostru solist, violoncelistul de marcă internaţională, Marin Cazacu, *Concertul* a fost tălmăcit astăzi ca de fiecare dată cu deosebită competenţă şi autenticitate.

Ciprian Pop
Patima pământului (2003) - p.a.
Demonikon versus *Patima pământului*.

Lucrarea a fost scrisă în 2001, premiera absolută având loc în 2004 la Ateneul Român Bucureşti, cu Orchestra George Enescu, dirijor Horia Andreescu. Iniţiala denumire programatică a piesei a fost *Demonikon*. La sugestia dirijorului, titlul a fost modificat în *Patima pământului*. În virtutea obiectualităţii nedefinite (Hegel), muzica concepută de autor, capacitatea ei semantică, o etalează printre cele două indicaţii programatice. *Demonikon* îşi menţine originea arhetipală din antichitate. Cuvântul antic grec δαιμονικοξ (daimonikos) înseamnă

stăpânit de zeitate. Or, *Pământul pătimit* are zeitatea sa *Gaia*. Relaţia dintre cele două semnificaţii îmbracă apoi forma *demonicului modern*, bazat pe interferenţa estetico-morală a frumosului contemporan cu răutatea. În savurarea experienţei estetice moderne pe care ne-o oferă mesajul piesei, se poate porni de pe piedestalul acestui *printre*. Stăm aşadar faţă în faţă cu o lucrare noncomformistă încărcată de radicalism avangardist.

Introducerea aduce în mişcare un recitativ instrumental la vioara solo care, dezvoltându-se, ocupă imitativ treptat întreg compartimentul corzilor. Caracterul contiguu al construcţiei intervalice se transformă în metafore ale patimilor, pulsaţia lor devine din ce în ce dinamică. Micile nuclee bi- şi tricordice, în coexistenţa lor alternantă printre compartimente, devin purtătoare ale unor expresii de scurte strigăte sughiţate aidoma hoquetului vocal al motetelor medievale. În interferenţa dintre suspin şi strigăte crescânde, intră în rol compartimentul suflătorilor. Avântul valurilor pasiunii străbate toate compartimentele, percuţiile la care se mai adaugă prezenţa complementară a pianului. Expresia patimilor, confruntându-se cu alteregoul ei de chiuituri demonice, creează acea tensiune emoţională care va deveni promotorul dezvoltării hiperbolizante a discursului muzical în ansamblul lui. Conducerea polifonică a noilor motive – tot atâtea metafore ale strigătelor demonice – acordă procesului sonor forţa angrenantă a imaginii puterilor demonice în luptă cu realul durerii pământului. Pământul pătimeşte. Discursul muzical devine din ce în ce mai angrenant, ameninţător, cu puteri demonice. După o relativă încetinire, alămurile preiau misiunea strigătului: suferinţele pământului ajung la apogeul durerii şi sunt învăluite de răsunetul clopotelor. Ies la iveală semnale de apel, cerere de ajutor într-un nonfinito melopeic al patimilor. Hiperbolizarea discursului se gradează *ad infinitum*, piesa se încheie la punctul culminant de tip bolero ravelian, refuzând orice rezolvare.

Zeno Vancea
Requiem (1941) -p.a.a.
Soliști:
Daniela Păcurar - soprană
Măria Pop - alto
Ovidius Şiclovan - tenor

Cristian Hodrea – bariton

I. Pe robul acesta mutat de la noi. Sostenuto molto

Adrian Pop scrie în Cuvântul înainte al festivalului: „Evenimentul distinctiv al ediţiei din acest an îl constituie o restituire: *Requiemul* de Zeno Vancea, lucrare datând din anul 1942, şi care a rămas, pentru întreaga perioadă a regimului comunist, o operă «de sertar». Prezentarea sa publică este astfel o datorie de onoare a posterităţii, asumată de festivalul nostru". Compoziţia scrisă şi terminată nu a rămas finisată în toate detaliile sale mărunte. Pregătirea partiturii pentru concert a rămas o datorie de onoare urmaşilor. Aportul compozitorilor tineri sub îndrumarea maestrului Adrian Pop, precum şi contribuţia coriştilor la întregirea ştimelor pentru asigurarea condiţiilor optime de interpretare în concert merită toate recunoştinţa şi preţuirea.

După introducerea de orchestră, care prevesteşte atmosfera de doliu care va transfigura întreg Recviemul, melodia pe textul *Pre robul acesta mutat de la noi*, pătrunsă de o profundă tristeţe, pregăteşte amplificarea lirico-dramatică a mesajului, anticipând expunerea celui de al doilea gând, *ca un iubitor de oameni odihneşte-l Doamne,* melopeea lui purtătoare evocă lumea transcendentă a motetelor medievale. Gradează expresia profunzimii mesajului, repetând ideogramic cele două componente ale textului printr-o varietate a mijloacelor de expresie, pe fundalul mereu schimbător şi îmbogăţit al melodiei recompuse la repetarea expunerii textului (un fel de linie melodică Durchkomponiert) pe tot traiectul ei. O splendidă ofertă a plasticizării caracterului maiestuos al rugăciunii titrate în melopee. Momente înălţătoare în care ruga îşi schimbă esenţa în aclamaţie revendicativă. La Mahler întâlnim astfel de momente inspirate în corespondenţele sale cu transcendenţa.

II. *Tu însuţi eşti fără de moarte* Sostenuto

Parte uşor mai mişcată, purtătoare de text mai amplu, pe care îl reflectă pe o gamă a sentimentelor la început timide, şi mai dramatic în continuare mai ales sfârşitul părţii. Înaintea încheierii, răsună cu toată promptitudinea sa acordul poruncitor al destinului după ultima silabă a textului, *şi întru acelaşi pământ vom merge*. Urmat de pauză agogică, începe finalul cu resemnare asupra propriului destin.

III *Veniţi să dăm mortului ultima sărutare.* Largo e grave

Începutul firav intonat la oboi de tip mussorgskian, plin de metafore ale răsunetelor de clopote, are un ton mai pământean al luării de rămas bun pe care îl transmite cu mare forţă de convingere. Reapar acorduri poruncitoare ale destinului, de exemplu, după melodia pe textul *Că acesta a eşit din rudenia sa şi de mormânt se apropie*. Continuarea o reprezintă fugato-ul agitat, cu gânduri subînţelese de nemulţumire, de cerinţe, de apel către rude şi prieteni, pe textul *Unde sunt acum rudele şi prietenii.* Drept argumentare este urmat de un diminutiv marş funebru orchestral. Finalul coral pe melopeea textului *vuia să facă odihnă; Domnului să ne rugăm* încheie evlavios partea.

IV. *Ce este viaţa? floare, fum şi rouă*. Adagio

Unicul verset din titlu prelucrat în partea finală, *Ce este viaţa noastră, floare, fum şi rouă*, este comentat de o singură melodie ideogramic structurată cu o deosebită bogăţie variată între solişti, între solişti şi cor, între structuri polifonice, reflectând plenar măiestria componistică atât de proprie stilului compozitorului.

Începutul aduce tema sub forma unei expoziţii de fugă între solişti (în ordinea sopran, alt, bas şi tenor), urmat de ipostaza unor noeme retorice, repetând către sfârşit acelaşi text fortissimo într-o structura homofonă. Intonarea umilinţei aparţine solo-ului sopranei, iar partea se încheie cu momentul coral *perdendosi,* reprezentând momentul înălţător al finitului aidoma purificărilor anagogice danteşti.

Recviemul de Zeno Vancea reprezintă o contribuţie importantă la formarea genului de recviem românesc. Respectând aria de semnificaţie ideatică şi sentimentală a liturghiei muzicale, aduce elemente noi, mai ales în alegerea textului, care la rândul lui păstrează în limba română amprenta poetică a textelor liturgice, chiar dacă nu coincide cu tradiţionalul text al genului. Astfel de exemple de mare valoare le întâlnim şi mai înainte, spre exemplu *Recviemul german* al lui Brahms. Desfăşurarea discursului muzical reflectă prezenţa unei retorici ideale pentru sensibilizarea edificatoare a mesajul evidenţiat.

Corul Filarmonicii Transilvania, sub conducerea competentă a maestrului Cornel Groza, şi Orchestra simfonică Transilvania au oferit şi de astă dată regale estetice cu totul unice, înscriindu-şi numele în istoria devenirii întru a *Recviemului* de Zeno Vancea în viaţa concertistică contemporană. Dirijorul serii, maestrul Nicolae Moldoveanu, vechi prieten al Clujului muzical, s-a manifestat cu interesul specialistului erudit în arta contemporană a sunetelor. A

tălmăcit şi de astă dată cu o profundă trăire artistică întreg programul serii reuşind deplin să transmită bogate experienţe estetice publicului meloman care le-a şi răsplătit cu binemeritate aplauze repetate.

* *
*

Câteva cuvinte la urmă

La o succintă privire statistică constatăm că 27 de compoziţii au fost prezentate în cele şase seri ale festivalului. Dintre acestea, 7 au fost premiere absolute iar 18 premiere clujene. Doar două lucrări au mai apărut între timp pe scenele clujene, ele nefiind deci premiere. În perioada între anii 1900-1954, în ipostaze retrospective au apărut 4. Dintre anii 1955-1972 nu a figurat pe program nici o creaţie. Perioada 1973-1989 a fost reprezentată cu 6 lucrări, cea de după Revoluţie cu 17, cel mai fertil fiind anul 2010 cu 6 compoziţii.

Cifrele oglindesc edificator concepţia şi preocupările organizatorice ale conducerii Festivalului. „Modernitatea îşi are un «clasicism» al său, cu trepte câştigate, prin timp, în evoluţia expresiei şi a limbajului, pe care *Cluj Modern* are grijă să le marcheze de fiecare"– afirma Adrian Pop, directorul Festivalului, motivând prezenţa creaţiilor din anii primei jumătăţi ai secolului trecut. Iar iniţiativa promovării creaţiilor zilelor noastre transpare din acelaşi document al festivalului: „Ediţia din acest an reuneşte pe afişe compozitori şi lucrări ce acoperă generos perioada modernităţii şi postmodernităţii - de la început de secol XX până la prime audiţii cu opusuri recente, unele în premieră absolută." De altfel, bazându-se pe înţelepciune colectivă, Deviza Simpozionului *Muzica central-europeană în actualitate: încotro?* a propus patru subteme pentru investigare, şi anume:1. *Rolul spaţiului cultural central-european în definirea modernismului şi avangardei sec. XX;* 2. *Spaţiul central-european – loc ideal de fuziune culturală între vestul şi estul continentului;* 3. *Tradiţia modernismului în actualitate: este posibilă continuarea modernismului?* 4. *Orizonturi muzicale noi în spaţiul central-european.* În ansamblul lor ele au avut menirea de a oferi câmp liber analizei şi interpretării valorice, pe plan componistic şi interpretativ deopotrivă statutului estetic propriu muzicii contemporane central-europene.

„Analizele la minut" ale creaţiilor au reflectat, credem, similitudinile şi deosebirile dintre mesaje şi stilemele acestora. Insistând mai ales asupra paletei valorice promovate la nivel de ansamblu al repertoriului celor şase seri, se poate constata o sensibilizare integrantă a câmpului valoric de la ipostaze moderne ale unei linişti sufleteşti cvasi-senine, sau ale unor amplificări hiperbolizante dintre umbră şi lumină, la momente conflictuale ce populează zonele intermediare şi interferente ale unor câmpuri şi subcâmpuri, de la demonicul complice la înduioşătorul liniştitor al melopeilor şi contextelor lor dinamice-timbrale. Dacă ne gândim însă la vectorul axiologic al compoziţiilor vocale şi la acelea cu evidente indicaţii programatice, observăm o sensibilă inclinaţie în direcţia valorilor estetice purtătoare de un lirism muzical melancolic, o epică a tristelor evenimente din trecutul apropiat, chiar un memento dramatic evocator al suferinţelor, al patimilor care nu pot fi uitate, şi pretind totuşi alinarea lor. Mesajul acestor creaţii ne-a adus acea purificare cathartică ce rezultă încă de la antichitate încoace din confruntarea melopeilor înspăimântătoare cu acelea înduioşătoare.

De la statistică şi până la valoare, investigaţiile sugerează prezenţa unei cuminţenii înţelepte din mai mult unghiuri de vedere. Mai întâi, în alegerea compoziţiilor care au depăşit mult stadiul relaţiei experiment-creaţie polarizat în direcţia experimentului. De asemenea, pe lângă reprezentantul noului a stat mentorul înţelept al tradiţiei, atât în confruntarea componistică a trecutului cu prezentului, cât şi a formaţiilor tinere cu cele de mult consacrate.

Este îmbucurător că în final câmpul estetic atât de asediat valoric de repertoriul festivalului totuşi nu s-a scurtcircuitat, interfaţa lui nu a îngheţat – ca să folosim expresii din arsenalul tehnic contemporan. Polii câmpului au rămas deschişi, alegerea ieşirii sau intrării în ring rămânând la atitudine generaţiilor viitoare: a intra *in nascendi* în câmp, sau a ieşi din el *in morendi*, cu jocul neastâmpărat al schimburilor de esenţă dintre grotesc şi absurd contemporan.

Ce să mai spunem? Repetăm ultima frază din alocuţiunea compozitorului Cornel Ţăranu, directorul tehnic al Festivalului: *Vivat, crescat floreat!*

Cluj-Napoca 14 iulie 2011

[Apărut: revista Muzica 2011/4]

Episteme estetice în muzică

I. Metafora epistemică - mod de sensibilizare a mediului omogen artistic

Epistemele, acceptând definirea lor de către M. Foucault[133], reprezintă *decupaje punctiforme* din continuum-ul evoluţiei gândirii umane, decupaje care în mod generativ oferă modalităţi de acumulare concentrată a cunoştinţelor. Aceste modalităţi sunt deci epistemologice şi dispun, pe de o parte reconstitutiv, pe de alta, prospectiv de potenţe pendulante între trecutul unor momente antecedente şi viitorul altora perspectivale. Faţa ianică a epistemelor asigură astfel condiţii bi- şi polivalente pentru contemplarea şi investigarea fenomenelor depistate spre analiză din mediile omogene artistice şi ştiinţifice deopotrivă. Contemplările şi investigările ameninţă în mod fecund starea mediului omogen în care creaţiile artistice sau tezele ştiinţifice se condiţionează. Ameninţarea epistemică străbate traiectoria stadiilor imanent şi transcendent ale mediilor omogene, aducându-le modificări intrinseci şi extrinseci în conţinerea şi manifestarea mesajelor.

---

[133]. M.Foucault descrie aria de semnificaţie a *epistemei* astfel: "Acest a priori este ceea ce, într-o epocă dată, decupează în experienţă un câmp de cunoaştere posibil, defineşte modul de a fi al obiectelor care apar în cuprinsul lui, înarmează privirea cotidiană cu puteri teoretice şi defineşte condiţiile în care putem ţine despre lucruri un discurs recunoscut drept adevărat." (203)... Sarcina «arheologiei» cunoaşterii este de a reconstitui "sistemul general al gândirii a cărui reţea, în pozitivitatea sa, face posibil un joc al opiniilor simultane şi aparent contradictorii. Această reţea este cea care defineşte condiţiile de posibilitate ale unei dezbateri sau ale unei probleme, ea este purtătoarea istoricităţii ştiinţei." (118)

Ceea ce am dori să punem în lumină este câmpul epistemologic, epistema de unde cunoştinţele, înfăţişate în afara oricărui criteriu referitor la valoarea lor raţională sau la formele lor obiective, îşi trag seva propriei pozitivităţi, manifestând, astfel, o istorie care nu este aceea a perfecţiunii lor crescânde, ci mai degrabă aceea a condiţiilor lor de posibilitate; în această expunere, ceea ce trebuie să apară sunt, în spaţiul cunoaşterii, configuraţiile care au dat naştere formelor diverse ale cunoaşterii empirice. Mai curând decât despre o istorie în sensul tradiţional al cuvântului, este vorba de o arheologie." (39-40).

"Ceea ce face posibil ansamblul epistemei clasice este mai întâi raportarea la o cunoaştere a ordinii. Atunci când este vorba de a ordona naturile simple, am recurs la o mathesis a cărei metodă universală este Algebra."(115) În: Michel Faucoult, *Cuvintele şi lucrurile,* Ed. Univers, Bucureşti, 1996 (a se vedea paginile indicate)

Parcurgând itinerarul imagistic şi noţional, expresiv şi plastic, simbolizant şi metaforizant al generalizării umane, observăm că epistemele pot fiinţa în ipostaze diferite. Ele pot fi verbalizante, adjectivizante, substativizante, în funcţie de caracterul lor semantic sau semiotic, desemnând *stadii de epistemă, de epistemizant sau de epistemic*. Putem vorbi deci, pe de o parte, de metafore epistemice sau de episteme metaforice, iar pe de altă parte, de simboluri epistemizante sau de episteme simbolizante etc. Vom în cerca în cele de mai jos să oferim exemple pentru fiecare ipostază aparte.[134]

Creaţia artistică aplică de mult în practica sa milenară acest mod punctiformic de esenţializare. Lessing l-a surprins edificator în conceptul de *moment fecund*, care oferă câmp liber fanteziei[135] de a interpreta ideea surprinsă artistic în secţiunea sa transversală, lansând-o, pe pista unei secţiuni longitudinale, spre o contemplare estetică. În investigarea dihotomiei dintre spaţial şi temporar a condiţiei artistice Lessing rămâne, fără dar şi poate, precursorul combinării momentelor istorice şi structurale în analizele hermeneutice ale esteticii moderne.

Momentele de referinţă, *fecunde*, precum le definea Lessing, unesc, de regulă, algoritmul procesului de generalizare, de la *faza de singular la cea de particular şi universal*. Acest algoritm se manifestă, în evoluţia spiritului uman, prin naveta sa creatoare, în stadiile metaforic şi conceptual ale ideii zămislite. Această navetă creatoare procesualizează cele două stadii în faze de metaforizare şi conceptualizare, care *în du-te - vino*-ul lor, atât de caracteristic ludicului spiritualităţii umane, trec şi prin fazele de remetaforizare a conceptelor, respectiv de reconceptualizare a metaforelor. Herder a întrezărit acest feed-back deja în structura gândirii sălbatice. Studiind procesul

---

[134]. Bunăoară, una dintre posibilele căi de urmărire ale mutaţiilor structural-istorice care au loc în incursiunea gândirii umane o reprezintă evidenţierea lor perpetuă în momente de referinţă in cadrul multicolor, polifonic ş polivalent al acestui proces evolutiv. Dezvoltarea oricărui fenomen istoric, desfăşuându-se deopotrivă într-o continuitate şi discontinuitate complementară, oferă analistului feţele, mai precis, fiziognomia grăitoare a acestor feţe, în punctiformităţile esenţializate ale acestei dezvoltări.

[135]. Cf. Lessing, *Laocoon sau despre limitele picturii şi ale poeziei,* În: Lessing, Opere alese, vol.I. ESPLA, Bucureşti 1958, cp. III. şi XVI.

străvechi, bidiensional al substativizării verbelor, ajunge "de la *verba* la *nomina* şi de la *nomina* la *verba*."[136]

Un edificator exemplu îl reprezintă strădania demnă a oamenilor de ştiinţă astăzi în dorinţa de a manifesta intelectului acel ceva ce se află dincolo de graniţa sensibilului pentru remetaforizarea în regnumul noţionalului a ideii simbolizate. În studierea virtual-ultramicroscopică a infimităţii componentelor din macrocosmos apare substantivizarea *verbului onomatopeic de quark* în *epistema de quark*[137]. Quark-ul ca noţiune reprezintă o treime din sarcina electronului, iar denumirea sa provine din vocea pescăruşului, denumire atribuită în mod jucăuş de către savantul lui descoperitor. Aşadar onomatopeea quark a devenit de drept epistemă a fizicii. Iar că nouă epistemă simbolică îşi îmbracă din nou costumul ludic al metaforei în procesul de studierea şi clasificarea ipostazelor de particulă şi de viteză. Apar astfel noi metafore epistemice-jucăuşe ca de pildă: quark blajin, quark zâmbitor, quark cu

---

[136]. Herder arată în lucrarea sa principală *Kalligone*: Limbajul este nu atât un mijloc de expresie, cât un mijloc de comunicare. Omul s-a familiarizat încetul cu încetul cu obiectele, «le-a dat nume luate din natură, imitând, pe cât posibil, prin sunetele lor, natura... Era o pantomimă la care luau parte trupul şi gesturile».

Limbajul primitiv era un ansamblu de cuvinte de intonaţii muzicale şi de gesturi imitative. Herder spune:

«Primele cuvinte s-au format pornind de la zgomotele din lumea înconjurătoare. Ideea de obiect rămânea încă în suspensie între acţiune şi actor: *sunetul* trebuia să indice *obiectul*, aşa cum *obiectul* producea *sunetul*; şi astfel *verba* au devenit *nomina* şi *nomina* au devenit *verba*...» «Acela era un limbaj viu. Repertoriul vast de gesturi hotăra, ca să spunem aşa, ritmul şi limitele pe care le conţineau cuvintele vorbite, iar marea bogăţie de definiţii ale vocabularului real ţinea loc de gramatică» - citează E.Fischer în: *Necesitatea artei*, Traducere şi prefaţă de Constantin Otobâcu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968 p.33,34

[137]. Ne aflăm în faţa unei dileme semantice: cuvântul *quark* după dicţionarul DEX îndică în mod pertinent provenienţa în limba română a cuvântului din limbile engleză sau franceză. Mai mult, Dicţionarul de neologisme al lui Florin Marcu şi Constant Maneca (Ed. Academiei, Bucureşti, 1978) precizează inclusiv traducerea lui românească, în *farmec*. Verificarea traducerii pe bază de dicţionare şi de grai viu însă nu ne-a convins asupra certei existenţe nici în limba engleză nici în cea franceză a cuvântului quark. Am găsit însă în acelaşi timp în limba germană sensul lui desemnând un soi de brânză (la propriu şi la figurat).

Dilema constă în faptul că dacă quark înseamnă cu adevărat farmec, şi ar fi folosit în sens de «acţiune de a vrăji» precum îi defineşte prima-i semnificaţie DEX-ul amintit mai sus, atunci am avea de a face, pe plan epistemic, cu un proces de substantivizare a expresiei metaforice de acţiune într-una denotativ-simbolică.

fundul în sus, quark îngâmfat etc. Reconceptualizarea lor urmează probabil...[138]

Studierea segmentară a *devenirii întru fiinţă*, precum ar spune Constantin Noica[139], în mutaţiile sale structural-istorice presupună opţiune, cel puţin nuanţe de opţiuni manifestate fie prin evidenţiere longitudinală a procesului evolutiv, fie prin marcare transversală a stadiilor punctiformice ale acestuia. Opţiunile acestea însă, la rândul lor, devin complementare. O istorie estetică a frumosului studiază nu numai evoluţia mutativă a canoanelor, dar şi statornicirea lor punctiformică în creaţiile artistice de referinţă asupra stadiului în cauză.[140],[141]

Momentele în care surprindem fazele de metaforizare sau de conceptualizare ale istoriei generalizării umane au trăsături deopotrivă «de particule şi de viteză», precum li s-ar spune în limbajul mecanicii cvantice. Dubla lor ipostază marchează aici, pe de o parte, concentrarea punctiformică a unei experienţe prealabile mai îndelungate, iar pe de altă parte, perspectiva unor deschideri interpretative posibile pentru viitor.

Mozart, de pildă a lăsat, sub formă de torso-uri, multe schiţe de compoziţii dintre care unele au fost întrerupte tocmai la evidenţierea unor astfel de momente ianice ale creaţiei. Scopul lui a fost, de sigur, un scop de atenţionare, mai precis de autoatenţionare cu două indicaţii

---

[138]. Am încercat şi noi, la rândul nostru, să investigăm punctele edificatore ale algoritmului de continuitate şi discontinuitate, de la stadiul individual la particular şi apoi la universal, urmărind fazele genezei şi manifestării ideii umane în *istoria scrisului*. Momentele surprinse de la stadiul identităţii dintre obiect şi semn, la cel al particularizărilor senzitive (scris hieroglific, pictogramic, cuneiformic) şi până la faza simbolizării abstracte (sris fonetic, logico-matematic, cibernetic) etc. Fiecare moment ne-a oferit şanse de contemplare ianică în spre trecut şi viitor, dar şi înspre metaforic şi noţional deopotrivă. A se vedea: Stefan Angi, *Die dialektik de Kontinuität un Diskintinuität in der Gesichichte de Verallgemeinerung,* in: Proceedings of the VII_{th} International Congress of Aesthetics, Bucarest, 1972.

[139]. Cf. Constantin Noica, *Devenirea întru fiinţă*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981

[140]. Un astfel de studiu ne oferă R.Arnheim despre pictura lui Ingres, întitulată *La izvor*. În: Rudolf Arnheim, *Percepţia vizuală,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.

Despre analiza de mai sus vezi şi: Angi István, *Egy elemzés elemzése* (Analiza unei analize), Korunk, 1987/4

[141]. Totodată, studierea punctiformică a idealului de frumos poate fi susţinută inclusiv pe pista de evoluţie a teoriei ca atare, prin surprinderea succesivă a momentelor de re-metaforizare a acestor canoane în *artele poetice* din perioada respectivă.

latente, şi anume, oferirea concentrată a unei retrospective asupra intenţiilor componistice cuprinse în schiţă, respectiv, indicarea sugestivă a unor demersuri posibile în continuare pentru finalizarea într-o creaţie mai amplă a acestor intenţii[142].

Aşadar, momentele surprinse şi decupate astfel de către *intelectul discursiv*[143] devin potenţe cognitive creatoare ale căror funcţii fecunde, generative le valorificăm la rândul nostru în ipostazele lor de *metafore şi simboluri epistemice*.

Unele dintre ele apar, dispar, apoi iarăşi apar, desemnând nu numai esenţele cuprinse în ele originar, dar şi îmbogăţirea, respectiv transformare acestor esenţe pe parcursul istoriei artelor sau ştiinţelor. Meandrele evoluţiei lor pot fi cuprinse şi într-o singură sinteză cum ar fi de ex. reflexiile lui Goethe asupra stadiilor de *singular, universal şi particular* în zămislirea mesajului pictural, cuprinse în splendidul lui eseu epistemologic intitulat *Simpla imitaţie a naturii, manieră şi stil*.[144]

Altele apar într-o stafetă teleghidată peste veacuri, menite să surprindă dicotomiile artei în pictură şi poezie. Astfel, metafora lui Simonide din Halicarnas, şi anume, *poezia este pictură grăitoare, pictura este poezie mută*[145], se repetă variat la Leonardo da Vinci în forma *pictura este o poezie mută, poezia este o pictură oarbă*[146]. Epistema antică avea desigur intenţia de a scoate prin componenta pozitivă a antitetonului (pictură grăitoare) importanţa valorică a poeziei faţă de recunoaşterea absolutizantă a picturii pe care o relativizează prin epitetul negativ (poezie mută). Această pledoarie va fi surprinsă şi prin celebra butadă a lui Horaţiu, *ca şi pictura-i poema* (ut pictura poesis)[147]. Epistema renascentistă oferă, în schimb, o interpretare care trece dincolo

---

[142]. Aceste idei au fost prezentate şi larg dezbătute de către Robert D.Levin (Cambridge MA) la *Simpozionul Apocrife şi ofrande* din cadrul *Festivalului Mozart*, ediţia a IV-a, Cluj-Napoca, Academia de Muzică "Gh.Dima", 1994.

În cadrul expunerii sale Levin ne atenţionează inclusiv asupra existenţei unor schiţe rămase neterminat, pe care, faţă de altele finalizate relativ uşor, nici de cum nu le a putut termina. Acestea din urmă bunăoară nu au reprezentat indicaţii epistemice, fiind doar simple încercări pe care marele compozitor nu le-a considerat promiţătoare.

[143]. Cf. Imanuel Kant, *Critica facultăţi de judecare*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p.304.

[144]. Cf. *Gândirea estetică a lui Goethe in texte*, Ed.Minerva BPT. f.a. vol. I

[145]. În: *Arte poetice. Antichitatea*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972

[146]. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p.19

[147]. În: *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit.

de compararea ierarhizantă a artelor. Bunăoară, apar aici în mod negativ ambele judecăţi ale metaforei (poezie mută, pictura oarbă), desemnând complementaritatea şi condiţionarea reciprocă a artelor într-un sistem coerent al epocii. Faptul că sensul hermeneutic al epistemei renascentiste depăşeşte limitele ierarhizante ale clasificării renascentiste în paralela câtuşi de puţin fecundă a ierarhizării importanţei simţurilor, acordă contemplării acestei metafore antice reînnoite o fascinaţie în plus în viziunea lui Lessing. El, reînterpretând mutaţiile idealului antic în direcţia promovării moderne a adevărului şi expresiei, comprimă sensul şi modalităţile intercondiţionării artelor în epistema de *moment fecund* care oferă prilej de interpretare complementară spaţială şi temporală, vizuală şi auditivă deopotrivă, prilej pe care îl fructifică L.Blaga în conceptele de *metaforă plasticizantă* şi *metaforă revelatorie* din *Trilogia culturii*[148]. Fascinaţia ştiinţifico-artistică a acestor episteme ne mobilizează şi astăzi. Să ne gândim la strădaniile cercetărilor contemporane de a surprinde condiţia actuală a *Artei* în incertitudinea statutului integrant al *artelor*[149]. Ne gândim la conceptul de *dialectica negativă* în estetica lui T.W.Adorno[150] sau la termenii de *opera aperta* respectiv *struttura assenta* ai retoricii lui Umberto Eco[151], şi apoi la epistema de *destructurare* prezentă în studiile esteticii postmoderne.[152] [153],

Alteori epistemele metaforice, în evoluţia lor, pot fi extinse inclusiv asupra traiectoriei de ansamblu al unor teorii sau practici estetice sau ştiinţifice, ele fiind concentrate în legi sau canoane pe de o

---

148. L.Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, Bucureşti, 1969, p.174-289

149. Cf.T.W.Adorno, *Die Kunst und die Künste*, în: T.W.Adorno, *Ohne Leitbild*. *Parva Aesthetica*, Ed.Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, p.168-192.

150. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 6 Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973

151. Umberto Eco, *Opera deschisă*, ELU, Bucureşti 1969

152. Cf. vol.*Postmodernismul. Deschideri filosofice*, ediţie îngrijită de Aurel Codoban

153. Există, desigur şi corespondenţe ale creaţiilor artistice. Dintre astfel de corespondenţe epistemice teleghidate peste veacuri, amintim reluările unor subiecte arhetipale plastice şi expresive în pictură sau în muzică. Sunt edificătoare în acest sens mutaţiile de la Velazquez până la neoexpresionistul Francis Bacon asupra portretului lui Papa Inocenţiu al X-lea; sau de la Venus din Urbino a lui Tizian la Olimpia a lui Manet; sau de la *Sonata în La major Kv.331* a lui Mozart şi până la M. Reger *Variaţiuni pentru orchestră peo temă mozartiană* din sonata amintită, sau mutaţiile epistemice survenite în evoluţia lui ordinarium missae de la Credo-ul Missei în si minor de J.S.Bach şi pâna la reapariţia credourilor din missele lui Mozart şi Beethoven...

parte, în expresii, motive, teme, figuri, pe de altă parte. Nu fără temei afirmă V. Şklovsky[154] despre procesul de creaţie că acesta nu este altceva, până la urmă, decât aranjarea şi rearanjarea unor imagini sau simboluri arhetipale preexistente...

Mutaţiile survenite în interiorul unui canon estetic, similar cu relativizarea unor concepţii ştiinţifice despre micro- sau macrocosmos, devin esenţiale în fiecare treaptă a evoluţiei sale, urmând fidel logica algoritmului dintre verigi de la *stadiul identităţii aparente la cel al schimbărilor cantitative până la cel al schimbărilor calitative, inclusiv până la apariţia unei noi esenţe* care şi ele vor îmbrăca, mai repede, mai târziu, habitusul unei identităţii repetate în perspectiva noului.

Un exemplu grăitor ne oferă canonul frumosului medieval[155]. Preluat de către Augustin din estetica lui Cicero frumosul medieval este acoperit la început de reafirmarea identică în noul context ideatic a epistemei antice: *frumosul = proporţia părţilor împreună cu o anumită trăsătură plăcută a culorii*. În adaptarea treptată a epistemei antice noilor condiţii medievale aceasta suferă, mai întâi, modificări cantitative. La Albertus Magnu, ambele componenete ale canonului - prima, cea abstractă, şi a doua, cea senzitivă -, se reduc auster la strictul esenţial, prima epistemă medievală proprie devenind: *frumosul = comensurabilitate elegantă*. În continuare, apare, la Bonaventura, saltul spre calitativ, renunţându-se complet la componenta senzitivă: *frumosul reprezintă o egalitate numerabilă*. Mutaţia în epistemă evidenţiază noul sens al concepţiei medievale: se renunţă treptat la contemplarea pământeană a frumosului în favoarea celei transcendentale. Thoma d'Aquino finalizează noua esenţă printr-o subsumare alegorică a celor două componente din epistema iniţială, definind *frumosul ca integritate, proporţie şi strălucire*. Sttrălucirea însă nu reprezintă aici o simplă revenire asupra componentei senzitive din canonul iniţial, ea reprezintă mai de grabă un sens în plus, acel alegoric medieval în care cele trei componente simbolizează *Trinitatea: integritate = Tatăl, proporţia, Fiul, strălucirea, Sfântul duh*.

Uneori metaforele epistemice ajung într-un stadiu al înjumătăţirii emisferele lor, preschimbându-şi relaţia cu alte componente relaţionale. De pildă, în cazul enigmelor epistemice iniţiala *relaţie de întrebare* -

---

[154]. V.Sklovsky, *Hudojestvennaia proza* (Proză beletristică), Moscova 1959
[155]. Cf. K.E.Gilbert - H.Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed.Meridiane, Bucureşti 1972, p.131

răspuns poate să se modifice. Modificarea apare, de regulă, în zona răspunsului. Exemple de aceste fel găsim destule în evoluţia generalizării ştiinţifice care duc inevitabil la relativizarea unor adevăruri cum ar fi, de exemplu, imaginea lumii sau simptomatologia bolilor etc.

Metamorfozele ludice al enigmelor produse pe plan estetic ofere însă şi modificări inverse, e drept mult mai rare, când întrebarea se modifică sub dominaţia aceluiaşi răspuns. Un exemplu fascinant întâlnim în dialogul lui Oedip cu Sfinxul. Dialogul mitului antic este reluat în opera G. Enescu. Cele două ipostaze ale enigmei se disting prin înlocuirea întrebării iniţiale - *cine este cel care umblă dimineaţa în patru picioare, la amiază în două iar seara în trei picioare?* - cu o nouă întrebare: *cine este mai puternic decât destinul?* Identitatea răspunsului - *acesta este omul!* - deschide perspective milenare de a gândi şi regândi, de a trăi şi re-trăi metamorfozele tragicului condiţiei umane pe traectoria teleghidată a înterpretării metaforelor epistemice.

Obişnuim să asemuim structurile imaginilor şi sensurilor potenţiale ale memoriei cu scheme, machete, macamuri, puncte cardinale, considerându-le pe toate generatoare de gânduri, sentimente, atitudini voliţionale. H. Neisser le numeşte *hărţi cognitive*[156]. Epistemele, în toate ipostazele lor retorice, noţionale şi cotidiene, contribuie în mod productiv la încărcarea cu puncte esenţializante ale «petelor albe» din hărţile puterii de judecată ale lui *homo sapiens*, comprimând sau lărgind scara lor de orientare cartografică într-un sens multiplu al cuvântului.

II. Mutaţii epistemice în dezvoltarea canoanelor estetice

Conceptul *epistemé* desemnează (deci) un decupaj din filonul evolutiv al unui proces informaţional-cognitiv de ordin cotidian, ştiinţific sau artistic. Vorbind în limba transcendentală a miturilor antice, epistema se adresează deopotrivă celor trei zeiţe parce, dar într-o ordine inversă faţa de algoritmul preocupării acestora: invită mai întâi pe sora cea mezină - Atropos (Morta) - să taie firul vieţii ideii evolutive, apoi o îndeamnă pe cea medie - pe Lachesis (Decuma) - să-l deapănă într-o punctiformitate grăitoare, ca până la urmă (începutul şi sfârşitul

[156]. Ulric Neisser, *Cognition and Reality. Principles and implications of cognitive psyhology*, W.H.Freeman and Company, Oxford - San Francisco, 1976

inversându-se) să se adreseze sorei cea mare - lui Clotho (Nona) - apelând la misiunea ei de a toarce (din nou, pe mai departe) firul ideii ce se desprinde de pe mosorul plin de enigme utilizat de zeiţa cea medie dintre parce.

Epistema este (deci) un instrument operaţional cu multiple funcţii analitice: ne ajută să găsim momentul fecund al procesului investigat pe care îl putem transforma într-un decupaj generativ, oferind deschideri multidirecţionale spre a găsim corespondenţe cu alte decupaje punctifomice din trecutul, prezentul şi chiar viitorul problematicii investigate.

Problematica noastră la care se referă şi cele câteva rânduri de faţă vizează un rol aparte al *epistem*elor. Ea se bazează pe capacitatea comunicaţională a *epistem*elor. Bunăoară *epistem*ele au şi un sens relaţional: microcuantum-ul lor nu desemnează numai esenţialul intrinsec al zonei din care provin, ci indică şi o serie de modalităţi posibile pentru a crea (şi re-crea) raporturi chiar extrinseci cu particulele gnostice ale altor zone similare din câmpul general al problematicii cercetate.

Canoanele estetice se comportă aidoma unor *episteme* condensând în mod prescurtat filonul cercetării asupra fenomenului propus pentru analiză. Iar corespondenţa acestor canoane de la un estetician la altul, dintr-o ars poetica într-alta, fie sincronic-spaţial în mod concomitent, fie diacronic temporar peste veacuri va aduce cu sine nu numai iluminarea unor aspecte ascunse în negura uitării, dar va produce inclusiv o mare economie în studiu orientându-ne cu o similară promptitudine a calculatorului printre meandrele redundanţelor inerente oricărei evoluţii din sfera generalizărilor spiritului uman.

Insistăm, în continuare, doar asupra câtorva mutaţii epistemice ale canoanelor estetice, depistând doar unele corespondenţe din relaţiile lor reciproc posibile.

O primă paradigmă - pe plan intrinsec - ne apare în canoanele definitorii asupra melodiei.

Mutaţiile structural-istorice survenite în evoluţia diferitelor canoane despre frumos comportă funcţii evident epistemice. Ele se condiţionează în mod similar cu momentele fecunde ale creaţiei artistice care, precum am văzut, oferă prilej bogat de contemplare şi de meditaţie fanteziei. Datorită modului de existenţă discontinuu al legităţilor estetico-stilistice, reprezintă şi ele deschideri, de astă dată deschideri

analitice şi de sinteză pentru studierea retroactivă şi prospectivă a continuum-ului evolutiv din istoria muzicii şi a esteticii muzicale deopotrivă.

Mutaţiile surprinse în *episteme* - ca decupaje punctiformice din evoluţia raţiunii discursive - se recomandă, prin caracterul lor condensat, pentru o economie riguroasă şi o promptitudine operaţională în conceperea şi desfăşurarea unor procese de investigare a fenomenului artistic.

Ontogeneza descoperirii acestor *episteme* repetă propriu-zis filogeneza teoriei estetice în ansamblul ei. Fecunditatea acestei repetări o destăinue paradoxul intuiţiei pe care poetul o exprima printr-o metaforă epistemică, spunând: "de multe mii de ani privesc ceea ce întrezăresc acum" (József Attila).

Caracterul epistemic al studierii canoanelor în şi prin mutaţiile structural-istorice ale acestora dinamizează inclusiv procesul de acumulare a cunoştinţelor. şi noi, la rândul nostru am depistat multe din aceste episteme, în procesul instructiv-educativ, insistând din ce în ce mai intenţional asupra momentelor cruciale din cadrul unor filoane reprezentative ale formării şi desăvârşirii unor concepţii teoretice şi arte poetici practice din istoria artelor.

De exemplu, analizând estetica melodiei şi oprindu-ne la momentul iluminist în care Diderot defineşte melodia nouă drept "strigăt animalic al pasiunii"[157] se oferă, aproape involuntar saltul analitic la canonul clasic hegelian potrivit căruia melodia exprimă cadenţarea (articularea, potolirea) interjecţiilor[158]. Punând faţă în faţă punctele de

---

[157]. Diderot, *Nepotul lui Rameau*

[158]. "Muzica trebuie să aducă sentimentele în raporturi de ton determinate, să reducă din sălbăticia şi manifestarea brutală a expresiei naturale, s-o tempereze pe aceasta. Astfel, fără îndoială, interjecţiile formează punctul de plecare al muzicii, dar muzica însăşi este arta numai ca interjecţie cadenţată (...) Muzica este spirit, suflet, care răsună nemijlocit pentru sine însuşi şi se simte mulţumit auzindu-se pe sine. Dar ca artă, muzica primeşte îndată din partea spiritului ordinul să înfrâneze expresia afectelor, întocmai ca şi afectele înseşi, spre a nu se lăsa răpită în dezlănţuirea bacantică şi în tumultul viejelios al pasiunilor, sau oprită în dezacordul disperării, ci să fie liberă şi stăpână pe sine în revărsarea sa şi când este vorba de exprimarea veseliei, şi când vrea să exprime cea mai mare durere. Aşa este muzica într-adevăr ideală, expresia melodică la Palestrina, la Durante, la Lotti, la Pergolese, la Gluck, la Haydn, La Mozart. În compoziţiile acestor maeştri echilibrul sufletului nu dispare." Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol.2, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966, p. 299, 337.

vedere expansiv şi/sau potolit ni se deschide perspectiva unor paralele în interpretarea istoriei melodiei, paralele pe care le unifică Schiller în infinitul joc al formei vii, afirmând că omul trebuie doar **să se joace** cu frumuseţea, dar să nu se joace **decât** cu frumuseţea.[159] Sensurile care merită să fie urmărite potrivit jaloanelor acestor *episteme* sunt multiple şi conduc în direcţia tezelor şi antitezelor stilistico-estetice cuprinse fie istoric de la o etapă la alta, fie structural în cadrul uneia şi aceleaşi etape, între stadiile *nascendi* şi *morendi*, între gradele de pregătire, tensiune şi rezolvare, între perenitatea sensului şi semnificaţia ei schimbătoare.

Traiectoria, uneori de durată seculară, a mutaţiei *epistemelor* este controlată, de regulă, printr-un reglaj "teleghidat" în stare să descopere conexiunile esenţiale ale momentelor fecunde din din diferite etape, stiluri şi structuri de gândire estetico-artistice. O edificatoare corelaţie epistemică ne oferă, din gândirea esteticii româneşti asupra melodiei, cugetările retorice ale lui Anton Pann pe de o parte şi mărturisirile analitice despre propriul proces de creaţie componistică ale lui G. Enescu, pe de altă parte. În ciuda unei distanţe de un secol descoperim între ele o uimitoare unitate care conduce până la urmă la descoperirea autenticului comun între cele două etape ale şcolii naţionale româneşti, şi anume, la evidenţierea sursei propriu-zise a ethosului naţional, la cântecul popular-ţărănesc. Epistema metaforică a lui A. Pann defineşte melodia de drept plânsocuvântare[160], iar G. Enescu referindu-se la expresia durerii la ţăran arată că acesta nu vorbeşte ci doar geme.[161] Amândouă reflexiile depăşesc net nivelul rudimentar al analizelor imediate asupra relaţiei text - melodie, insistând nuanţat asupra

---

[159]. Friedrich Schiller, *Scrisori despre educaţia estetică a omului*; Scrisoarea a XV-a; în: Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, ed. Univers, Bucureşti, 1981 p.300.

[160]. "Un muzic - scrie A.Pann - chibzuind cu băgare de seamă va cunoaşte că melodia glăsuită nu e decât plânsocuvântare, cu care îşi descrie cinevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti". În: George Breazul, *Pagin din istoria muzicii româneşti*, vol.1. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966, cap. Anton Pann, p. 274.

[161]. "Că muzica - arată Enescu - este un mod de expreise foarte simplu, dacă nu rudimentar, aceasta este un fapt al experienţei. Un om al pământului, un ţăran, dacă resimte o durere foarte vie, nu vorbeşte niciodată! El geme, ceea ce este un fel de a cânta. şi eu sunt cam aşa, fiindcă consider muzica drept singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului, cu toate misterioasele lui ondulaţii..." vezi: *George Enescu despre principiile sale de creaţie*, În: ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, E.Muzicală, Bucureşti, 1980, p.160.

conotaţiilor reciproc condiţionate între aparıţiile lor sonore, de la declamaţia textului la intonaţia melodiei. În viziunea de folclorist al lui A. Pann această legătură evidenţiază în virtutea unei comparaţii prescurtate (plâns ↔ cuvântare) provenienţa vocală a sursei melodiei, precum şi opţiunea subînţeleasă a egalităţii valorice dintre componente de text şi de melodie. Totodată, gândurile lui G. Enescu, pe lângă sublinierea deopotrivă a sursei autentice populare, au un caracter pronunţat metaforic în trecerea lor paradigmatică din zona graiului direct în sfera emoţională a expresiei de fără cuvinte. Metafora enesciană duce sensul epistemic al cugetărilor sale de pe piedestalul contemplărilor etnomuzicologice la pledoaria lui de compozitor pentru prelucrarea intonaţiei ethosului naţional inclusiv pe planul creaţiilor intrumentale. Ne gândim, în primul rând la compunerea celei de a treia Sonate pentru vioară şi pian în caractere româneşti...[162],

În fine o a doua paradigmă - pe plan extrinsec - ne servesc corespondenţele dintre muzică şi pictură în canonul programatismului prezent în relaţia semantică a amândurora dintre obiect artistic - semn artistic. Mai concret, dintre pictura de gen şi muzica programatică.

*Episteme*le constituite în practica artistică, trecând şi ele prin mutaţii estetico-artistice la nivelul artelor poetice, oglindesc asemănările statornicite şi deosebirile survenite în prelucrarea artistică a unuia şi aceluiaşi subiect, fie în medii omogene identice, fie diferite. Despre subiectul-program al poemului său simfonic *Vox maris* însuşi G.Enescu spune:

"De data aceasta, eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ceea ce voi descrie. Închipuiţi-vă o mare furtunoasă. Un marinar, nemişcat, o contemplă, având ochii pironiţi asupra orizontului. Vântul se înteţeşte, creşte, se preface în vijelie. O sirenă mugeşte în depărtare. E alarmă! Se aud strigăte în mijlocul

[162]. Discutând similitudinile şi deosebirile dintre caracter şi stil Enescu aduce o importantă contribuţie epistemică inclusiv la formarea şi dezvoltarea concepţiei contemporane asupra stilisticii în general şi a stilisticii muzicale în special. Ar merita totodată şi intreprinderea unei analize aplicate a conceptelor stilistice de *simplă imitaţie, manieră şi stil* prezente la Goethe asupra melodiei enesciene, de la rapsodii la *Dixtuor* sau *Simfonia de cameră*, situând în centrul medianului stilistic-particular ethosul simfoniilor sale.

furtunii. Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele şi porneşte în direcţia de unde au venit strigătele. Cei de pe ţărm urmăresc o clipă barca ce saltă pe creste. Deodată dispare. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcaţiuni, scufundând-o. Vântul şuieră peste talazurile însângerate parcă de lumina amurgului. Marea şi-a înghiţit prada. Sătulă, îşi recapătă liniştea. Soseşte noaptea. Nu se mai aude nimic decât zgomotul valurilor pe nisip şi - departe, foarte departe - cântecul anticelor sirene. O jertfă care a potolit mânia zeilor. Lumina lunii străluceşte deasupra mării..."[163]

Epistema «furtunii» la Enescu comportă stileme bogate în conotaţii, începând cu revitalizarea postromantică a genului de poem simfonic şi continuând cu conotaţii impresioniste cu referiri evidente la Nocturnele lui Debussy (în special la nocturna nr.3: "Sirenes" întâlnind şi acolo şi aici compartimentul vocal feminin). Cercetând apariţia aceleiaşi *episteme*-subiect în pictură am întâlnit un conţinut ideatic foarte apropiat de cel enescian în pictura clasică a lui Claude Joseph Vernet. Caracterul dramatic al compoziţiei cuprinse în genul peisajului este deosebit de sugestiv caracterizat de Diderot care în Saloanele astfel scrie despre arta lui Vernet:

"*Dacă stârneşte furtună, auzi vântul şuierând şi valurile mugind; le vezi lovind stâncile şi albindu-le cu spumă. Mateloţii strigă; flancurile navei se cască; unii se aruncă în apă; alţii, muribunzi, zac întinşi pe ţărm. Aici privitorii înalţă braţele spre cer, dincolo o mamă îşi strânge copilul la sân; alţii îşi pun viaţa în joc pentru a-şi salva prietenii şi rudele; un soţ îşi ţine în braţe soţia aproape leşinată; o mamă îşi plânge fiul înecat; iar vântul lipeşte veşmintele de trupul ei şi te face să-i desluşeşti formele; pe apă se clatină mărfurile, pasagerii sunt târâţi spre fundul prăpastiei.*

Vernet ştie să adune furtunile, să deschidă cataractele cerului şi să potolească pământul; el ştie, de asemenea, când vrea, să împrăştie furtuna şi să redea mării liniştea, cerului seninătatea. Atunci întreaga

---

[163]. În: Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1982, p.101. Cf. de asemenea: *George Enescu, Monografie*, coord. M.Voicana, Ed. Academiei, Bucureşti, 1971, vol.2, p.1080.

natură, işind parcă din haos, se luminează ca într-o rajă şi-şi reia toate farmecele ei." [subl.noastre, şt.A.][164]

Similitudinile conceperii tematice a programului În pictura lui Vernet şi în muzica lui Enescu realizează corespondenţe epistemice peste veacuri, şi punctul incipient «Vernet» oferă receptării estetice a poemului enescian, mai ales încărcându-se semantic cu interpretările luministe a marelui enciclopedist o tentă în plus, acea a plasticizării neoclasicizante.

Iată deci mutaţiile structural-istorice survenite în evoluţia diferitelor canoane despre frumos comportă funcţii evident epistemice. Ele se condiţionează în mod similar cu momentele fecunde ale creaţiei artistice care, precum am văzut, oferă prilej bogat de contemplare şi de meditaţie fanteziei. Datorită modului de existenţă discontinuu al legităţilor estetico-stilistice, reprezintă şi ele deschideri, de astă dată deschideri analitice şi de sinteză pentru studierea retroactivă şi prospectivă a continuum-ului evolutiv din istoria muzicii şi a esteticii muzicale deopotrivă.

[Apărut: în vol. *Filosofie şi religie,* coord. Sandu Frunză ed. Limes, Cluj, 2001]

[164]. Fragment din *Salonul din 1763. Vernet*. În: Diderot, *Opere alese* vol.II. ESPLA, Bucureşti, 1957, p.489-490.

MOZARTIANA

[Comunicări prezentate la Simpozioanele organizate sub egida
Societății Române Mozart în cadrul ediţiilor anuale ale
Festivalului şi Concursului internaţional Mozart
de la Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj]

Apocrife şi ofrande: de la Mozart la Mozart

Estetica muzicală este tributară în condiţionarea sistematică şi în aplicarea consecventă a unor concepte şi noţiuni, deşi multe din ele sunt considerate drept categorii analitice ale investigaţiilor sale. De exemplu, conceptele de formă şi mijloacele de expresie sau cele de mod de zugrăvire şi curentul artistic apar deseori în contexte de analiză şi sinteză drept sinonime, ori deosebirea lor semantică reprezintă tocmai cauza sau efectul analizei. Cu întrebuinţarea formelor intercatogoriale în manifestarea valorilor principale (frumos, sublim, tragic, absurd, grotesc etc.) stăm şi mai vitregiţi, nefiind până şi astăzi delimitate operaţional nuanţele distinctive dintre aceste "forme juste" (Hegel) considerându-li-se doar nişte echivalenţe simple ale discursului analitic.

Acest tribut însă reprezintă elanul vital al esteticii şi este propiru fiecărui demers epistemologic în toate disciplinele şi în toate teoriile tuturor ştiinţelor. Rigoarea ştiinţifică, austeritatea investigaţiei, severitatea apolinică în analiză se bazează tocmai pe tentativele repetate şi mereu înnoitoare, de revizuire a sferei semantice la instrumentele de lucru, pornind de la examinarea ermeneutică a sensului unor noţiuni simple şi terminând cu critica luministă a semnificaţiei unor câmpuri de forţă aparţinând regnumului teoriilor şi cercetărilor mai complexe. Să nu uităm că, privită în ansamblu, istoria esteticii muzicale este marcată din epocă în epocă, din teorie în teorie prin stăruinţele definirii şi circumscrierii conceptului ei principal: frumosul. Şi merită să reţinem, în aprecierea şi constanţa acestor strădanii butada frapantă, cvasi-paradoxală a lui S.E.Luria în conformitate cu care valoarea intrinsecă a unei teorii este cu atât mai mare, cu cât ea poate opri mersul înainte a ştiinţei respective...

Lucrările şi cercetările întreprinse la Catedra noastră de Muzicologie de la Academia de muzică "Gh. Dima" sunt concepute şi dirijate în direcţia elucidării şi aplicării sistemic-unitare a aparatului analitic categorial în speranţa că vom reuşi să contribuim şi noi vremelnic - precum Luria spunea - la ţinerea pe loc a dezvoltării lor semantice. O asemenea analiză stă de pildă la baza cercetărilor estetice în cadrul Masteratului la Compoziţie - Dirijat cor academic - Muzicologie cu tema "formele intercategoriale ale esteticului în muzică", oprindu-se prioritar asupra conceptului de graţios şi mutaţiilor acestuia semantico-structurale pe parcursul istoriei muzicii.

Conceptele de apocrif şi ofrandă - aplicate în plural, apocrife şi ofrande, drept deviză a Ediţiei a III-a a Festivalului Mozart, ne inspiră la o similară meditaţie analitică. De sigur, cele câteva rânduri ale comunicării noastre nu se pot angaja la o mai cuprinzătoare intervenţie critică, recapitulativă şi prospectivă asupra termenilor de mai sus. Credem că este totuşi de un bun augur şi de un prilej necesar cel puţin în privinţa clarificării sensului pe care apocriful şi ofranda îl au în caracterizarea şi calificarea conţinutului evenimentelor cuprinse în acest festival.

Se conturează aici sistemul categoriilor calificatoare, de la intenţie la realizare artistică, judecând deopotrivă aspectele de cunoaştere (gnostice) şi cele de devenire-existenţiale (ontice) ale unui curent, stil sau creaţii aparte.

Ne rezumăm deocamdată la două momente. În primul rând, vom opta pentru sensul definitoriu aici şi acum al ambelor concepte, trecând în revistă nuanţele distincte ale semnificaţiei acestora. În al doilea rând, vom încerca să descoperim corelaţiile lor sistemice pe care le-au între ele şi semenii lor, căutând să delimităm inclusiv zona şi nivelul lor de abstractizare în care ne aduc şi ne prelucrează judecăţile.

Spre a putea fi privite în context analitic, considerăm necesară confruntarea termenilor noştri de apocrif şi ofrandă nu numai la nivelul nuanţelor lor intrinseci, dar şi cu alte concepte care figurează, de regulă, în acelaşi sistem al analizei, ocupând oarecum polul opus al câmpului de forţă. Astfel de concepte sunt parodia, travestiul, persiflajul şi chiar satira. Dar aici acţionează şi cele desemnând transcripţiile sau prelucrările.

Să revenim însă asupra primului moment, acel al nuanţărilor lăuntrice.

Ofranda - termenului de provenienţă franceză îi corespunde lexic alteregoul lui german de *Opfer* - reprezintă dar de jertfă sau, mai general, dar, cadou. În dicţionare de neologisme sensul propriu al conceptului de ofrandă este definit ca "jertfă adusă unei divinităţi sau preotului ei pe altar".

Notăm ca primul sens, cel arhetipal, al ambelor concepte provine din sfera evenimentelor şi valorilor sacre. Vom vedea că şi apocriful vizează, înainte de toate, domeniul biblic. Ar putea reprezenta tema unei cercetări aparte modul în care cele două concepte oglindesc

secularizarea muzicii de-a lungul secolelor şi mileniilor, desprinderea ei din sincretismul străvechi al anticului MUSIKE.

Sensul mai general al conceptului ofrandă este acela ce ne apropie mai mult de acoperirea proprie a semnificaţiei mesajului din titlul festivalului. Precum am mai spus, sensul mai general şi mai figurat reprezintă dar, binefacere, pomană. Si, în fine, reprezintă omagiu. Remarcăm acest ultim sens. Bunăoară, programele de concert ale festivalului în bună parte - trei din cele cinci, şi anume, concertele camerale, respectiv concertul simfonic final - cuprind piese de omagiu sau contribuţii finalizante de omagiu. Primele - din secolele XIX. şi XX.- sunt tot atâtea creaţii scrise pe motivele, ideile şi mesajul muzicii mozartiene, aducând omagiul autorilor, de la Beethoven la Liszt sau de la Peter Planyavsky la Aurel Stroe. Ultimul concert, în totalitatea sa, reprezintă omagiul adus prin contribuţiile consacrate ale lui Robert D. Levin la finalizarea unor capodopere mozartiene neterminate.

Aşadar, acest ultim sens - cel de omagiu - îl ridicăm la rang de semnificaţie definitorie în aplicarea termenului de ofrandă. Acest mod de "aplicare orizontală" a sensului nu renunţă nicidecum la "conotaţiile verticale" ale noţiunii, la cele de binefacere, pomană, sacru, de jertfă - conotaţii cu ale căror semnificaţii, suntem convinşi, ca au fost şi sunt de acord toţi autorii prezenţi cu lucrări în programele amintite.

Mai complexe sunt conotaţiile structural-istorice ale condiţionării şi aplicării conceptului de apocrif.

Sensurile lexicale reprezintă în primul rând domeniul biblic: scriere religioasă nerecunoscută de canoane. Sensurile indirecte şi figurate ale termenului sunt: nesigur, neautentic, atribuit în mod fals altui autor, anonim, falsificat. În plus, aceste sensuri interpretate originar, autentic, sacral sau figurat, mai au, fie separat, fie în mod comun o serie de nuanţe care apar conotativ pe lângă sau în cadrul semnificaţiei intenţionate. De pildă, echivalent cu originalul (dar nu este original); sau, autenticitate îndoielnică, înfăţişare în aparenţa altei esenţe...

Toate aceste semnificaţii şi nuanţele lor devin aplicate în felurite contexte ale analizei, interpretării şi judecării fenomenului muzical,- fie vorbă de documentul creaţiei - partitură, schiţă, parte sau întregul -, fie de interpretare neidentificată - bandă magnetică, casetă, disc -, inclusiv de cronici şi critici muzicale fără paternitate certă - în cauză şi despre ele.

În contextul interpretărilor critice au un rol operaţional, întrând activ în sistemul categorial, conceptele mai sus amintite, de prelucrări şi transcripţii, precum şi antipolul analizei: conceptul de parodie cu noţiunile-satelit ale sale, de travestiu, persiflaj, satiră şi ironie. Căci în judecarea critică a apocrifului se analizează deopotrivă scopul, modelul, modul şi motivaţia fenomenului respectiv. Ajunge să ne gândim la distincţiile lui Goethe pe care le aplica în relaţia artistului cu tema aleasă, şi anume acelea de simplă imitaţie, de manieră şi de stil. Tot atât de pertinente sunt deosebirile pe care semnala G. Enescu între caracter şi stil în judecarea gradului de însuşire estetică a trăsăturilor ethosului naţional.

La fel, în investigarea fenomenului artistic clasat în sfera apocrifelor analizăm mai întâi scopul presupus al creaţiei - de pildă scop ocazional, evocativ, de revitalizare etc. Dar şi modelul poate deveni mijloc de clasificare apocrif – non-apocrif, în judecarea sursei paternităţii motivului, a temei sau a citatului aplicat. Implicit caracterul istoriceşte determinat al prelucrării şi aplicării sursei poate figura drept motiv de analiză a apocrifului. În renaştere, aplicarea *cantus firmus*-ului a fost considerată drept etalon al autenticităţii. Şi, ca principiu, a reprezentat criteriu sine qua non al procesului de creaţie. Palestrina, pe lângă *cantus firmus*-ul gregorian a prelucrat, de regulă, motive proprii într-o nouă creaţie dintr-una anterioară. De aici doar încă un pas şi ajungem la parodiile barocului întrebuinţate atât de des şi cu atâtea adecvateţe de Bach.

Se ştie însă că aria de semnificaţie a conceptului de parodie cuprinde o zonă remarcabilă semnalând imitarea reducţionistă, ridiculizantă a unui gen, a unei stileme respectiv a unei forme sau gen muzical (socotit?) perimat; dar poate însemna ironizarea inclusiv a conţinutului şi formei unei lucrări artistice concret-individuale. "Sateliţii noţionali" mai sus amintiţi au menirea în primul rând să sublinieze, şi să manifeste aceste semnificaţii ale conceptului de parodie. Travestiul înseamnă procedeul artistic, mai ale scenic, de apariţie a unui personaj sub înfăţişarea altuia. Bineînţeles, sensul poate fi generalizat şi figurat în judecarea aspectului parodistic dintr-o creaţie muzicală sau alta. Persiflajul subliniază totodată intenţia ridiculizantă a parodizării, scopul propriu-zis de a lua în bătaie de joc pe cineva sau pe ceva. Iar ironia şi satira, purtătoare de valori negative ale esteticului, reprezintă, în ansamblul lor valoric, terenul fertil al parodizărilor.

Denotaţiile parodistice ale categoriei de apocrif îşi schimbă retroactiv sensul vectorial în estetica muzicală contemporană. Această schimbare se explică şi prin mesajul propriu al artei zilelor noastre. Thomas Mann vorbeşte despre "înclinaţia blestemată a artei de a privi lucrurile în lumina propriei lor parodii". Aluzia este directă la adresa tendinţelor secularizante ale efectelor cathartice recurente din parodizările de altă dată, care devenind şi ele parodizate apar în final ca parodie a parodiei.

Arena semantică a conceptului de apocrif este deci negativă. Câmpul lui de manifestare îl putem socoti drept anti-câmp în sensul că aparatura lui categorială, de la nuanţele proprii şi până la noţiunile sale complementare, secularizează apocriful. Scopul analizei este deci de a elimina dubiile legate de autenticitatea intrinsecă a valorii în cauză şi de a putea spune un convingător NU în judecarea fenomenului. Calificativul de apocrif funcţionează similar mecanismului butadei lui Luria: este apocrif câtă vreme poate ţine pe loc succesul investigărilor hermeneutice, stilistico-estetice şi istorico-structurale asupra autenticităţii fenomenului cercetat. Aşadar cercetările fecunde asupra fenomenului apocrif lichidează propriul obiect: cu cât se reduce potenţialul de apocrif, cu atât creşte valoarea analizei.

Revenind la conceptul de ofrandă, în sensul lui totalizator, de omagiu, el se manifestă în sfera mereu crescândă a semnificaţiilor pozitive (tranzitive şi intranzitive) asupra fenomenului apreciat.

În virtutea acestui sens de omagiu plenar a fost concepută, credem, deviza festivalului nostru în relaţia apocrife şi ofrande. Căci sub egida omagială a oricărei intervenţii creatoare - de prelucrare, transcriere, finalizare etc. – primeşte, inclusiv semnificaţia critică a conceptului, o conotaţie de recunoştinţă. Şi aşa este firesc. Mai ales în cazul nostru când omagierea se manifestă faţă de creaţii cu dublă paternitate certă, când lucrarea respectivă nu mai ridică probleme, îndoieli sau nevoia unor clarificări istoriografice ulterioare. Deşi dubla paternitate în cazul de faţă este mai complexă, bidirecţională – odată în interpretările lui Mozart şi odată Mozart în interpretările secolelor XIX şi XX – această bidirecţionalitate a dublei paternităţi devine semnificativă doar sub aspect ontic, vizând existenţa însăşi,intrinsecă a creaţiei şi examinând părţile ei, ca să ne exprimăm cvasi-retoric, de omagiante şi omagiate în noua lor unitate integratoare. Iar aspectele

gnoseologice pot viza doar caracterizarea stilistico-estetică a mesajului final, desprins din derivatul intenţional al unităţii lucrării respective.

Aşadar, mesajul estetic al festivalului nostru Mozart, prin conţinutul lui inedit - perenitatea lui Mozart în confluenţa apocrif-omagială a trecutului şi viitorului – ne-a oferit, pe lângă experienţele estetice îmbucurătoare ale concertelor şi recitalurilor – satisfacţii teoretice perspectivale, îndemnându-ne la noi investigaţii printre care, în primul rând, la consolidarea sistemică a categoriilor de mai sus, inclusiv a nuanţelor şi componentelor acestora. Ele trebuie să facă parte din sistemul calificator al categoriilor estetice, alături de cele axiologie şi analitice deja existente.

În acest fel ambii poli ai epitetului festivalului noastru se manifestă printr-o continuă interrelaţie, într-un permanent schimb de esenţă. Ofranda conduce la intervenţii apocrife, apocriful creat oglindeşte omagiu.

Oprind simbolic roata istoriei asupra prezentului mozartian, precum am intenţionat în aceste zile, *oevrul* compozitorului primeşte lumină în plus tocmai în această dublă ipostază. Pe de o parte ca omagiu-apocrif în evocarea mozartiană a tradiţiilor, pe de altă parte ca apocrif-omagiu în perpetuarea mesajului mozartian.

Istoria însă nu se opreşte, ea merge mai de parte. Sperăm că oprirea ei alegorică nu a deranjat-o şi că va integra cu înţelegere intenţiile noastre pe orbita sa circulară non-finită, de la apocrife la ofrande, de la Mozart la Mozart...

[5 decembrie 1994]

Construirea polifonică a rolurilor în operele lui Mozart

Modul contrapunctic de înfăţişare a eroilor îl caracterizează pe Mozart în întreaga sa creaţie de operă. Corespondenţele evidente, complementaritatea reciprocă, confruntările inevitabile apar în virtutea relaţiei punct - contrapunct, evidenţiind independenţa şi intercondiţionarea rolurilor. Aceasta independenţă şi intercondiţionare sunt relative atât în construirea rolului, cât şi în sensibilizarea mesajului transmis prin rolul respectiv. Avem în faţă deci o viziune muzicală polifonică ce se concretizează în limitele şi libertatea scenică a teatrului de operă.

Concepţia polifonică în dramaturgie a lui Mozart precede cu mult apariţia şi dezvoltarea acestei tehnici în arta şi literatura modernă, precum vom întâlni la Wagner, R.Strauss, sau la A.Huxley, E.Calvino, U.Eco şi alţii. Mozart aplică rolului de operă independenţă relativă prin care poate reda cât se poate de autentic cele mai complicate şi problematice idei respectiv sentimente.

1. Cu această tehnică rezolvă Mozart interferenţele antinomice ale valorilor estetice şi etice. Bunăoară, aceste interferenţe apar şi sunt transmise pe calea metaforelor muzicale construite polifonic. Ne gândim, înainte de toate, la cea mai gingaşă confruntare întrunită în acest sens, şi anume la ambivalenţa demonicului mozartian. Datorită anume independenţei relative devine posibilă îngemănarea tensională a răului şi frumosului în rolurile lui *Don Giovanni* sau al Reginei Nopţii, corespunzând integral trăsăturilor esenţiale ale demonicului, fiind amândoi eroii purtători ai răului ascuns în strălucirea frumosului. Sunt şi mai edificatoare acele ipostaze polifonice ale manifestării demonicului în care interferenţa devine mai mult un memento - cum că s-ar putea întâmpla şi aşa! - iar metamorfoza în demonic se arată a fi trecătoare şi în final totul se restabileşte în echilibru. Astfel apare alter-ego-ul ispitei demonice a lui Don Giovanni realizat în *Cosi fan tutte* prin polifonia rolurilor celor două perechi de îndrăgostiţi, punându-se de astă dată pe prim plan nu atât liberalismul amoral al

seducătorului, cât mai ales încercarea probităţii şi statorniciei dragostei celor îndrăgostite.

2. O altă modalitate de construire polifonică reprezintă conectarea corelată a opoziţiei dintre ideal clasic şi manifestarea contextuală a grotescului. Redarea muzicală a caracterului lui Osmin l-a preocupat pe Mozart în mod deosebit. Precum se ştie, prima mare arie a acestui rol a scris-o înainte să fi avut textul la dispoziţie. Textierul lui, G. Stephanie, compune cuvintele ariei doar ulterior. O problemă specială a ridicat şi aici modul cum şa-l raporteze pe Osmin, pe urâciosul, borţosul, răutăciosul, arţăgosul, naivul dar crudul şi sălbaticul Osmin la figurile operei, purtătoare de ideal clasic. Sunt deosebite momentele polifonice în care Osmin este tipizat aşa cum l-a vrut Mozart, păstrându-se la nivel de ansamblu echilibrul valoric pretins de matricea stilistică a vremii. Să ne gândim de pildă la Osmin "răzbunătorul" (aria amintită), la "lauda lui Bachus", când Pedrillo reuşeşte să-l îmbată, neutralizându-l pentru perioada răpirii, şi desigur, la triumfarea lui Osmin cu ocazia împiedecării acestei evadări, triumfare însă neonorată de Selim paşa, drept pentru care Osmin reprezintă inclusiv în Cvintetul final "o voce străină" opusă întregului, care din urmă desigur, o stăpâneşte. Modul contrapunctic al construcţiei ne permite să înţelegem ideogramizarea în Osmin a figurii comico-groteşti care, în ciuda energiei şi forţei sale ostile, prezentă pe de-ntregul piesei, nu poate deveni ameninţătoare şi rămâne neputincioasă datorită superiorităţii câmpului de forţă a esteticului clasic.

Dacă în *Cosi fan tutte* am întâlnit modelarea contrapunctică a perechilor de îndrăgostîti în intenţia evidenţierii pericolului şi non-sensului unor puneri la încercare gratuită a fidelităţii, în Răpirea din Serai întâlnim motivarea anticipată a acestui mesaj polifonic prin "replica" naturaleţei în gândire şi comportament. Astfel în Cvartetul final din Actul II., la aluziile din ce în ce mai puţin ascunse ale lui Belmonte în care se pune sub semnul întrebării statornicia dragostei lui Konstanze, aluzii pe care în tonul "buffo" le imită şi Pedrillo,-răspunsul edificator nu-l va constitui nedumerirea contrariată a lui Konstanze, ci pălmuirea deîndată a lui Pedrillo de către Blonde.

Pe lângă manifestarea directă şi coexistentă a sincronului polifonic între roluri, întâlnim în operele lui Mozart şi alte modalităţi de confruntare contrapunctică.

3. O altă modalitate de intercondiţionare a rolurilor constă în creaţia lui Mozart din confruntarea treptată a eroului cu toţi ceilalţi eroi din distribuţie. Am putea numi acest procedeu drept caracterizare relaţională. Amintitele intersecţii etico-estetice, cum a fost de pildă demonicul, pot şi trebuie să fie înţelese doar în ansamblul polifonic al rolurilor. Iată de ce, când nu s-a ţinut cont de această privire polivalent-polifonică în interpretare, înţelegerea mesajului Mozartian a lăsat de dorit. Stim că şi Beethoven a avut rezerve faţă de Don Giovanni. Apar incoerenţe şi nedumeriri inclusiv astăzi. Cum poate fi demonică - se întrebă de către unii - o atât de minunată melodie ca cea cu care Don Giovanni o invită în palatul lui pe Zerlina, dar, să adăugăm noi, datorită căreia Zerlina acceptă această invitaţie, ba, mai mult, la urma urmei ea insistă, "andiamo". şi, toate acestea se întâmplă în ajunul logodnei ei cu Masetto... Deşi dacă nu pentru Zerlina, pentru noi ne stau la dispoziţie antecedentele şi consecinţele relaţionale ale acestei melodii atunci când Don Giovanni reuşeşte cât pe aci să o cucerească pe Donna Anna, şi fiind surprins, îşi salvează pielea omorându-l pe Komptur, sau, când acelaşi Don Giovanni îl pune în locul lui pe Leporello să declare dragoste Donnei Elvira, bătându-şi joc de singura fiinţă care îl iubeşte cu adevărat, etc, etc.

4. În fine, a patra prezenţă a modului contrapunctic în construirea rolului de operă la Mozart am putea-o denumi ca polifonie distanţată, sau, cu o expresie mai la modă, ca polifonie teleghidată. Aceasta prezenţă o putem întrezări numai atunci când privim în cunoştinţă de cauză creaţia lui de operă în ansamblul ei. Bunăoară, în lumea formelor interioare ale creaţiei mozartiene întâlnim o unitate şi coerenţe uluitoare, prezente încă din creaţiile fragedei tinereţe şi valabile până la ultimele opusuri,- având în vedere desigur îmbogăţirea permanentă şi gradată atât a conţinutului de idei, cât şi a mijloacelor de expresie, de formă exterioară, de gen etc.

Deci cu condiţia respectării premiselor de mai sus, putem să ne permitem tentativa urmăririi unor momente "transcomponistice" care între graniţele creaţiei se vor regăsi, printr-o evoluţie contrapunctică, în viitoarele opere ale compozitorului. Deocamdată am rezumat

aceasta privire de pendulare prospectivă şi retrospectivă între operele mozartiene în următoarele paliere analitice, considerându-le drept componente ale unui matrix de travaliu, componente deci care acţionează complementar şi simultan. Am realizat în acest sens şi un "arbore genealogic" al polifoniei rolurilor (a se vedea tabelul sinoptic nr. 1).

a) Prima componentă o constituie compartimentul axă, prezentând din operă în operă polifonia eroilor catalizatori care reprezintă forţa motrice a evoluţiei întregii drame muzicale, dar care şi ei pot participa la constituirea unor cupluri (sau dubluri) antinomice, precum pot intra şi în mod direct în desfăşurarea ca erou-component al acţiunii.

b) A doua coloană reprezintă compartimentul acţiunii propriu-zise, concretizată prin cupluri simple sau dublate, respectiv triplate în construirea lor polifonică, cupluri care se regăsesc cu mutaţiile lor până la antipod, din operă în operă.

c) Nivelul al treilea cuprinde episoadele esenţializate, eroii cărora cu statutul lor de "sateliţi fideli" contribuie la deznodământul parţial sau final al acţiunii.

Se poate observa că cele trei paliere ale matrixului se bazează pe tehnica polifonică în a pune contrapunct punctului atât în cadrul operei respective, cât şi la nivelul ansamblului întreg al creaţiei de operă mozartiene.

Axa fundamentală reprezintă discursul principal al mutaţiilor temei polifonice cuprinse şi personificate în 25 de creaţii, şi din care am menţionat în tabelul de mai sus doar pe cele mai cunoscute.

Cuplurile au rolul unor subiecte şi contrasubiecte dezvoltate din creaţie în creaţie, prezentate singular, dublat, triplat, direct, în recurenţă etc...

Iar rolurile episodice apar ca interludii esenţializate care colorează şi dinamizează şi, am mai apune, uneori chiar finalizează acţiunea.

Ca o concluzie citǎm în final aprecierile lui M. Bahtin asupra construirii polifonice de către Dostoievski a rolurilor romanelor sale, apreciere ce, credem, este valabilă - mutatis mutandis - şi în contextul celor prezentate aici despre creaţia de operă mozartiană: "Pluralitatea

vocilor şi conştiinţelor autonome şi necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski. În operele lui nu evoluează o multitudine de caractere şi destine, trăind în acelaşi univers obiectiv şi trecute prin filtrul aceleiaşi conştiinţe scriitoriceşti; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment , aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conştiinţe egale în drepturi, cu universurile lor. Prin însăşi concepţia artistică a scriitorului, principalii eroi dostoievskieni sunt nu numai obiecte ale cuvântului său, dar şi subiecte purtătoare ale propriului lor cuvânt cu semnificaţie directă. De aceea cuvântul eroului nu se limitează aici la obişnuitele lui funcţii caracterologice şi fabulativ-pragmatice[165], dar nici nu serveşte drept expresie a poziţiei ideologice proprii autorului (ca la Byron, bunăoară). Conştiinţa eroului este dată ca una străină aparţinând altcuiva, fără însă a se obiectualiza, fără a se închide, fără a deveni un simplu obiect al conştiinţei autorului. În acest sens, imaginea eroului dostoievskian se deosebeşte de obişnuita imagine obiectivată a eroului din romanul tradiţional."[166]

Analize similare am întâlnit şi în alte domenii artistico-estetice, cum sunt "urmărirea trans-seculară" (peste secole) a polemicii latente dintre Montaigne şi Pascal în eseistica lui L. Löwenthal[167] asupra regăsirii pe sine a omului; sau, examinarea de către Theodor W. Adorno a "condensării" diferenţelor de disonanţe în cadrul relaţiei algoritmice de pregătire - tensiune - rezolvare, de la Beethoven la Wagner[168], sau, analiza componentelor structurale de către Cl. Lévi-Strauss ale mitului Oedip cuprins "într-o partitură" cu patru compartimente[169], sau, cum sunt investigaţiile amintite ale lui M.Bahtin.

Reţinem că toate aceste analize au putut fi aduse la un numitor comun datorită apelului lor unanim la muzicalitatea artelor, la sublinierea şi esenţializarea stăruinţei lor străvechi şi mereu actuale, de a construi relaţii, corespondenţe,- armonia.

---

165. Cu alte cuvinte, la motivările practice, de viaţă. (Nota autorului - n.n.)
166. M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski, Bucureşti 1970. pag. 8-9.
167. Leo Löventhal, Literature, Popular Culture, and Society, Prentice-Hall,Inc.1961
168. Theodor W.Adorno, Versuch über Wagner, Berlin 1952
169. Claude Lévi-Strauss, Antropologia structurală, Bucureşti, 1978 pag.246-279

OPERA	ETHOSUL SENSIBILIZAT	AXA EROILOR-CATALIZATORI	Cupluri simple - duble/ "subiect - contrasubiect"	Interludiu esenţializat /eroi sateliţi/ "episodic-ornamental"
1. Bastien	joc pastoral tensiune aparentă	COLAS	Bastien și Bastienne	
2.Idomeneo	patimă - conflict deus ex machina datorie dragoste	ARBACES	Ilia-Idamantes-Electra	Agamemnon Preotul Vocea Destinului
3. Răpirea	triumful dragostei și al generozităţii	SELIM OSMIN	Belmonte-Constanze Pedrillo-Blonde	
4. Directorul	triumful artei adevărate în faţa vanităţii	VOGELSANG	Hertz «---- »Silberklang	
5. Nunta	demascarea și "iertarea" infidelităţii	FIGARO	Almaviva-Rosina Figaro -Susanne	Basilio-Marcellina Cherubino, Antonio, Fachette
6. Don Giovanni	antistructura dragostei	LEPORELLO	Don Giovanni-Donna Elvira Don Ottavio -Donna Anna	Masetto - Zerlina Comandorul
7. Cosi	antistructura fidelităţii	DON ALFONSO	Guglielmo-Fiordiligi Fernando-Darabella	Rosina
8. Flautul	avatarurile regăsirii dragostei	SARASTRO REGINA	Tamino-Pamina Papageno-Papagena	Preotul bătrân, 2 preoţi, 3 doamne de onoare 3 juni 3 sclavi
9. Titus	patimă - clemenţă dragoste prietenie generozitate	AMNIUS	Sextus - Servilia Vitelia - Titus	

[4 dec. 1999]

Poanta-surpriză ("die fallende Pointe") ca topos al retoricii mozartiene

Cadrul formal de manifestare a generalizărilor retorice mozartiene se compune din mai multe componente-topos ce stau la baza organizării stilemelor retorice într-o sinteză a discursului muzical de tip vocal, vocal-instrumental sau instrumental. Unul dintre aceste topusuri îl constituie *die fallende Pointe*[170] pe care am căutat să-l traducem ca *poantă-surpriză* sau *poantă scăzută* şi care apare, de regulă, la fazele de finalizare ale unor *momente cheie, momente fecunde* ale desfăşurării procesului muzical în creaţiile lui Mozart.

Poanta scăzută ca topos sau locus, ocupă un *spaţiu* de configurare şi un *timp* de desfăşurare retorică mai mare decât dimensiunile mecanismului propriu-zis ale figurilor stilistice ca atare. Similar componentelor nomenclatorului analizelor morfologice, toposul poantei-surpriză corespunde, ca spaţiu şi timp semantic, articulaţiei formei condiţionate pe parcursul sau la sfârşitul unei structuri muzicale închegate.

Aruncând o privire asupra izvoarelor şi corelaţiilor poantei-surpriză cu figurile retorice generale observăm că cele mai evidente raporturi le are cu elipsa şi aposiopeza.

Elipsa (ellipsis, precum grecii o numeau) înseamnă lipsă, omisiune, reprezentând figura de stil ce defineşte drept subînţelegerea într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte omise[171].

---

[170] Termenul *die fallende Pointe*, apare, după cunoştinţele noastre în analizele scenice asupra discursului muzical mozartian la muzicologul şi regizorul austriac Ernst Lert (1883-1955) în lucrarea sa întitulată *Mozart aus dem Theater* (Berlin, 1918). A se mai vedea studiul lui Liebner János, *Mozart a szinpadon* (Mozart pe scenă), Budapest, 1961.

[171] În retorica poetică subînţelegera verbului duce la construcţii nominale, sintetice, care dau mai multă vigoare stilului, procedeu caracteristic lui Tucidide şi Tacit. Exemplu tipic de elipsă îl constituie vergilianul *Ille nihil* = Acela - nimic (înţelegând: şi n-a răspuns nimic acela!). În retorica curentului *Sturm und Drang* se cultiva cu precădere *elipsa patetică* de tipul "şi acuma ce?" (subînţelegându-se: "vom face" - vezi: *Hoţii* de Schiller, actul IV, scena 5). Elipsa se deosebeşte de aposiopeză şi de subînţelegere. În elipsă nu se suprimă principalul ca în aposiopeză, ci ca şi în litotă, expresia devine concentrată. Iar în subînţelegere, faţă de elipsă termenul omis se află în acelaşi context. De ex.

Retorica muzicală a barocului, după Ch. Bernhard, priveşte conceptul de ellipsis ca noţiune de teoria muzicii, împrumutată din retorica poetică. Elipsa în acest context reprezintă figura, esenţa căreia constă în tăinuirea unei consonanţe - fie că în locul acesteia se află o pauză urmată de o disonanţă, - fie că în cadrul cadenţei cvarta nu se rezolvă pe terţă, sau că terţa este înlocuită de o altă consonanţă rezultată, de regulă, dintr-o sincopă. Iar după Scheibe şi Forkel elipsa funcţionează ca o introducere subită a unei noi idei muzicale sau continuarea finalizării, printr-o modulaţie neaşteptată, a unei cadenţe. H. Riemann susţine că elipsă este şi omiterea unui acord de tonică.[172]

În acelaşi timp, *aposiopeza* sau reticenţă reprezintă "tăcere înadins", desemnând figura de stil care constă în întreruperea bruscă şi intenţionată a enunţului. [173]

Unii autori deosebesc reticenţa de aposiopeză prin diferenţele în motivarea întreruperii enunţului: aposiopeza reprezintă suspendarea discursului din cauza grabei sau pentru că interlocutorul îi poate deduce foarte lesne continuarea[174].

Sergentul moare şuierând
Pe turci în risipire
Iar căpitanul admirând,
Stindardu-n fâlfâire
V. Alecsandri, Peneş Curcanul.

Simboliştii şi poeţii ermetici folosesc de asemenea elipsa:

Suflete-n pătratul zilei se conjugă
Paşii lor sunt muzici, imnurile - rugă
I. Barbu, Poartă

Cf. *Dicţionar de termeni literari*, p. 140, Bucureşti, 1976

[172] Riemann, *Musiklexikon*, Mainz, 1967, Sachteil, p. 258

[173] În retorica literară *reticenţa* îl determină pe cititor ca să încheie gândul autorului, rămas în suspensie, îl poate uşor deduce din context ca în versul lui Vergiliu (Eneida I, 135), în care Neptun spune:

Quos ego...sed motos praestat componere fluctus.
[Pe aceştia eu... dar este mai cuminte să potolesc valurile.]

Această inhibiţie, pornind de la vechi tabuuri, este valorificată şi în poezia clasicismului. Racin (în Britannicus, actul II, scena 5) întrerupe astfel forte sugestiv cuvintele lui Junie:

Ah! cher Narcisse, cours au devant de ton maître;
Dis-lui... Je suis perdue et je le vois paraître.
[Dar, scumpe Narcis, aleargă întru întâmpinarea
stăpânului tău: spunei... Sunt pierdută! îl văd venind.] Cf. *Dicţionar de termeni literari*, p. 371-372, ed. cit.

[174] Idem

În ce priveşte *Poanta* pe plan general retoric, precum o ştim, ea are menirea de a developa partea cea mai hazlie, de efect, dintr-o glumă sau dintr-o epigramă[175] etc., având rolul poziţional al *momentului fecund* despre care Lessing spunea că oferă câmp liber imaginaţiei[176] de a urmări deopotrivă prospectiv şi retrospectiv fenomenul artisticeşte sensibilizat.

Iată deci, pe scurt, contextul semantic în care Mozart pune în acţiune principiul *fallende Pointe*. Aplicarea retorică a principiului este cât se poate de conştientă şi deliberată. Aprecierea procedeului apare clar în corespondenţele sale. În scrisoarea din 17 august 1782 arată: "ştii prea bine că în cursul vorbirii poţi să arunci adesea o vorbă ce are mai mult efect decât dacă o declami cu un aer dictatorial."[177] În acelaşi an din scrisoarea datată din 28 decembrie scriind despre *Oda* pe care trebuia să o pună pe muzică, conchide: "Oda e măreaţă, frumoasă, tot ce vrei - însă prea exagerat umflată pentru urechile mele fine. Dar ce vrei? Nimeni nu mai cunoaşte şi nu mai preţuieşte astăzi linia mijlocie în toate lucrurile."[178]

Pentru o meditaţie comparată confruntăm conţinutul acestor gânduri mozartiene cu unul similar din poetica lui Shakespeare. şi anume cu fragmentul următor din Hamlet, actul III, scena 2: "Chiar şi în noianul, în furtuna - ca să zic aşa - în vârtejul pasiunii, trebuie să păstraţi o măsură care să-i mai domolească sălbăticia.[179]"

Aşadar se poate întrezări o comuniune de idei şi procedee stilistice, între renascentist şi clasic privind veghea atentă a menţinerii echilibrului pe tot parcursul funcţionării mecanismului retoric, de la gradul zero la abatere şi la interpretarea finală a acesteia.

În lumina celor de mai sus vom încerca să aducem câteva apariţii de poantă-surpriză din creaţia mozartiană. Vom examina mai întâi similitudinile şi deosebirile acestor apariţii pe scenele operei, în *Nunta lui Figaro* şi în *Così fan tutte*; iar apoi vom prezenta şi câteva poante scăzute şi din cadrul unor genuri instrumentale.

---

[175] Cf. F. Marcu - C. Maneca, *Dicţionar de neologisme*, Bucureşti, 1978, p.840.
[176] Cf. Lessing, *Laokoon sau despre limitele picturii şi ale poeziei,* în: *Opere*, vol. I., Bucureşti 1957 cap. III.
[177] În: Mozart, *Scrisori*, Buc.1968, p.177
[178] În: Mozart, *idem*, p.185
[179] W. Shakespeare, *Opere*, vol. 7, p. 609 trad. Petru Dumitriu

Astfel, *Terţetul nr.7din Nunta lui Figaro* reprezintă o paradigmă a ludicului mozartian conceput pe undele comicului plin de umor, farsă, ironie şi ipocrizie. Asistăm la un moment fecund al actului I, care deschide câmp liber fanteziei de a savura prospectiv şi retrospectiv de la zâmbete la râsete surprizele ce ne oferă acţiunea. Realizat cu un maximum de economie artistică întâlnim aici developate prin poante suprimate înfăţişarea muzicală a vieţii amoroase din curtea contelui. Sunt puse în joc, fie direct, *in praesentia*, fie indirect, *in absentia*, componentele esenţiale ale configurării eroilor: cuplul principal Figaro - Susana prin frica şi grija disperată a Susanei, cuplul dominant Contele - Contesa prin curtarea ademenitoare şi prin aroganţa plină de sine a contelui, respectiv eroii sateliţi ai operei prin intrigantul linguşitor Basilio şi incurabilul admirator al frumuseţii feminine Cherubino ascuns acoperit într-un scaun de supărarea contelui care apare neaşteptat.

Câtă vreme sinceritatea dragostei şi simpatiei Susanei sunt redate în mod consecvent prin metaforizarea melodică a fricii şi disperării, Susana neştiind, dar bănuind, drama deznodământului, caracterizarea muzicală a celor doi curtezani se bazează pe repetate schimburi de esenţă evidenţiind deopotrivă asemănările şi deosebirile intenţiilor lor. Contele, preluând melodia lui Basilio în momentul în care povesteşte demascarea de către el a pajului surprins *in flagranti* nu de mult la fata grădinarului, se autodemască şi el cum că avea şi are aceleaşi intenţii amoroase acolo şi aici ca acum Basilio pentru Susana.

Întreaga desfăşurare a terţetului – ocrotirea prefăcută, cu scopul de a profita de graţiile Susanei cât pe aci leşinată – converge inevitabil spre descoperirea şi de astă dată a nefericitei prezenţe lui Cherubino.

Dacă poantele ascunse până acum pe jumătate în *metafore* ale melodiilor preschimbate, în *anticipări* ale impactului demascării *povestindu-se una similară deja întâmplată* au gradat culminaţia, ea apare, în ciuda tuturor aşteptărilor nu scandalos şi zgomotos, ci din contră, subit, scăzut, redus, în linişte şi totuşi foarte ameninţător, nu exploziv, ci implosiv în rostirea pianissimo-rece a contelui la ridicarea învelitoarei de pe scaun: *Ah, ce văd?*

Impactul efectului dramatic este mare tocmai prin reducerea litotizantă a expresiei. Surpriza contelui o trăim identificându-ne cu biata Susana experimentând inclusiv surpriza surprizei: supărarea refulată care va conduce la o iertare, ce este însă mai mult pedeapsă: avansarea la grad a pajului şi trimiterea în fruntea oştilor la luptă

expulzând astfel din curte, din mult preferata societate a femeilor frumoase.

Uneori retorica principiului *Fallende Pointe* îmbracă la Mozart forme simbolice, ca de exemplu în *aria nr. 26 a lui Figaro din actul IV*. Arie încărcată cu sentimentele de gelosie ale lui Figaro acesta crezând că Susana este nestatornică şi că acceptă curtenia contelui. Gelozia lui culminează în resemnare şi tristeţe finalizându-se în poante simbolice personificate la corni. Prezenţa accentuată a cornilor pe tot întregul acompaniamentului ariei, evidenţierea lor prin atacul în fortepiano a signalelor şi apariţia lor dialogantă în prim plan cu ultimele cuvinte ale ariei exprimă suprimat, fără cuvinte, încornorarea bărbatului nefericit (corni sau Hörner înseamnă, precum se ştie în italiană şi în germană nu numai corni dar şi coarne inclusiv la figurat).

Dacă în *Nunta lui Figaro* retorica principiului poantei scăzute apela la contraste directe, nemijlocite, fără tranziţii, la schimbări dinamice subite şi la alternarea erupţiilor neaşteptate cu frânarea lor rapidă, în *Così fan tutte* aplicarea aceluiaşi principiu se bazează pe retezarea "colţilor", pe atenuarea conflictelor, pe evitarea contrastelor dure, aplicându-se în general peste tot un diapazon sonor echilibrat, o abundenţă a efectelor de *sotto voce*. Dominaţia pudicului creativ mozartian bazat *pe nihil humani a me alienum puto* (nu-mi este străin nimic ceea ce e uman) determină aici întreaga dinamizare a strucuturii retorice: indicaţiile pentru diferite situaţii date prevăd bărbaţii râzând *moderamente*, Ferrando îşi cântă aria din actul II (nr.24) *lietissimo* (respectiv, sehr fröhlich = plin cu multă duioşie), pseudo-notarul cântă *per naso* etc.

În operele sale precedente Mozart a aplicat cu dezinvoltură alternanţa repetată a contrastelor dinamice piano - forte. Aici, în *Così fan tutte* ele apar cu un accent ironic parodizând goliciunea bombastică a unor expresii despre "nenorocire", "moarte", "groază". Astfel, în *Così fan tutte* principiul retoric al poantei căzute se ridică la rang de atitudine: în pledoaria dominaţiei echilibrului asupra pericolului de acutizare a conflictelor.

Este concludentă intervenţia poantei rotunjite de exemplu în *Recitativul din actul I, nr.7* al lui Alfonso a cărui pasiune alimentată fiind de ideile fixe asupra nestatorniciei firii femeii în dragoste şi fidelitate se dezlănţuie pentru moment ca în următoarea clipă să fie

îmblânzită prin abandon: culminaţia este suprimată printr-o cadenţă scurtă obişnuită.

Cadenţa falsă coborâtoare a temei din *Uvertură* «toţii fac la fel» repetată de două ori reprezintă şi ea o poantă evitată, un zâmbet iertător al lui Mozart la adresa afirmaţiilor verzi şi uscate ale eroilor săi pe care, în ciuda pripei şi neputinţei în faţa ispitei, îi compătimeşte. Asistăm aici la recurenţa retoricii poantei-surpriză exercitate în *Figaro* şi în *Don Giovanni*: meandrele ispitei şi ale demonicului dramatizate în sentimente ademenitoare ale bărbatului apare cu valori inversate în reacţia afectivă a femeii duse în ispite. Această recurenţă generează un adevărat chiasm jucăuş al conflictelor acoperite de poante suprimate, şi anume *ispita statorniciei este statornicia ispitei*.

Un câmp de manifestare amplă îi oferă poantei scăzute şi *genul instrumental* în conceperea mozartiană a conflictelor dramatice. În absenţa cuvintelor ceea ce stă la baza poantei instrumentale este însuşi modul de compoziţie suprimată: Îngheţarea ludică a traiectoriei liniei melodice, dejucarea evidenţelor arhitectonice în construirea structurii discursului muzical, deplasarea deliberată a unor convergenţe tonale prin subtile efecte de cvazi-scordatură, aplicarea discretă a unor disonanţe neaşteptate etc.

Retorica farsei caracterizează poantele scăzute ale structurii muzicale din *Sextetul de la ţară*. Partitura cotată cu KV. 520 excelează prin tehnica compoziţională a maturităţii mozartiene. "Greşelile", "incorectitudinile" din procesul de creaţie şi din modul posibil de interpretare sunt deci greşeli şi incorectitudini în ghilimele, mai precis, incoerenţe aplicate în mod deliberat de Mozart. Scopul surprizelor - umorizarea blajină a amatorismului ambiţios dar departe perfect - plăsmuit prin poante scăzute ne oferă o grimasă de partitură şi de interpretarea sa prin abaterea, mai precis, deplasarea retorică de la gradul zero al unei creaţii şi interpretări adecvate spre un diletantism bine jucat. Întâlnim aici varianta muzicală a luping-ului grotesc produs de claun spre ilaritatea publicului. Simţim şi aici ca în cazul saltului ce se încheie cu aterizarea pe burtă a lui Pierrot, perfecţiunea ascunsă, chiar dejucată, dar oricum însuşită şi posedată deja de mult...

Prima parte - Allegro - oferă gluma mai latent, referindu-se aproape exclusiv la procedeul componistic. Ni se înfăţişează diletantismul creaţiei fie în conceperea minuţioasă a motivelor care sunt în stil, şi sunt să zicem aşa drăguţe cu excepţia că nu comunică nimic în

afară de banalitate; sau altfel zis, comunică tocmai banalitatea. Este edificatore şi structurarea lor morfologică în care compartimentele de acompaniament domină asupra discantului, tranziţiile şi episoadele acoperind părţile principale. Iar *părţile II şi III* ne delectează prin poante nepregătite şi neaşteptate ale disonanţelor la corni, respectiv prin executarea cu mare ambiţie a unei cadenţe de virtuozitate la vioară soldată cu o precizie total deplasată a punctului final la care se mai adaugă şi un pizzicato din adâncuri... Apoi urmează frenezia glumei în *ultima parte* a piesei.

Încheiem şirul poantelor mozartiene cu o apariţie cvasi melancolică a poantei vibrând pe undele frumosului din finalul *Concertului pentru vioară şi orchestră în La major KV. 135*. Tema principală a rondoului este de la început concepută pentru un final *perdendosi*, prin reducerea treptată a motivicii, prin autoconsumarea potenţialului melodic. Concertul se încheie cu liniştea sufletească metaforizată printr-un *catabazis* mereu întrerupt, consumându-se până la urmă şi întreruperea însăşi, rămânând nimic mai mult, decât liniştea. O replică de acest fel al construirii finalului unui concert pentru vioară întâlnim la Brahms cu diferenţa că el din perdendosi-ul autoconsumării ne retrăzeşte din visare aducându-ne în stare de veghe printr-o cadenţă de acorduri deloc scăzute.

Privind panoramic funcţionalitatea retorică a poantei-surpriză la Mozart observăm că ea, ca *topos muzical*, oferă prilej adecvat manifestării ludicului mozartian, înainte de toate, în sfera comicului - umor, farsă, glumă, ironie, satiră etc. Regnumul comic nu expropriază însă ludicul poantei. Poantele căzute prezente în dirijarea demonicului din *Don Giovanni* şi *Flatul fermecat* ne atenţionează că acest principiu retoric nu se rezumă numai la organizarea *stricto sensu* a conflictelor comice; el are ipostaze tot atât de valabile şi prompte inclusiv în colizii dramatice-tragice. Acest lucru am putut observa chiar şi la Figaro când gluma a transcendat pentru moment în traectoria tragicului, în încercarea amară de către eroul nostru a sentimentului geloziei şi infidelităţii, desigur, în alte contexte dramatice ale discursului muzical mozartian.

[prezentat: 11 dec.2001; apărut în Studii mozartiene. Omagiu lui Jaap Schröder, Editura Media Musica Cluj-Napoca 2002 p. 50-63]

Pentru o retorică a muzicii vocal-scenice mozartiene

Modul de existență a elocințelor retorice la Mozart implică o atitudine jucăușă în zămislirea și aplicarea lor artistică. Ludicul mozartian reprezintă prin excelență o premiză creatoare în promovarea puterii expresive a figurilor ce formează imaginile de bază ale discursului său muzical.

Ludicul retoric se manifestă în câmpul liber al imaginației estetice apelând la descoperirea unor corelații directe și indirecte între lucruri care ne aduc plăcerea delectării unui neobișnuit-surprinzător, a unui încă nemaiîntâlnit, și care pălesc doar în urma intervenției poruncitoare a rațiuni de a interpreta lucrurile repunând în drepturi obișnuitul și neutrul.

Lucrurile în corelarea cărora Mozart ne oferă abaterile retorice sunt condiționate în muzica vocal-scenică la toți parametrii existenți ai arsenalului lui de mijloace expresive. Ele sunt în totalitatea lor relații, iar componentele sale, componente relaționale. Relațiile ludicului mozartian apar, înainte de toate, în mod intrinsec în conceperea discursului muzical propriu-zis. Constituirea neobișnuitului se bazează pe introducerea în context expresiv a unei serii de abateri retorice care se vor situa fie direct pe linia generalizărilor unor juxtapuneri metonimice, fie pe aceea a unor combinații metaforice. Metonimiile funcționează, precum arată retorica structuralistă și neostructuralistă *în prezența* componentelor sale înșirate contiguu, câtă vreme metaforele se manifestă *în absența* componentelor făcându-se doar aluzie la modalitățile perceperii lor prin reprezentare.

Intercondiționarea acestor două modalități de construcții reprezintă baza conceperii ludicului retoric în general și a celui muzical în special.

Spre ilustrarea acestui ludic oferim câte un exemplu de retorică a metaforei și a metonimiei literar-poetice, ca pe urmă să trecem la developarea repertoriului scenic-vocal mozartian.

Iată o nuvelă-minut a lui Cartazar, intitulată *Linia* și bazată pe șirul prezent-contiguu a metonimiei: "Dintr-o scrisoare aruncată pe masă pornește o linie, aleargă peste suprafața de brad și coboară pe un picor al

mesei. Dacă privim mai bine, vedem imediat că linia continuă pe parchet şi se caţără pe perete, unde pe un tablou - o reproducere-Boucher - desenează spatele femeii întinse pe divan, apoi evadează din cameră prin fereastră şi se lasă jos pe paratrăsnet la uliţă. Acolo e greu de urmărit din cauza circulaţiei, iar dacă suntem atenţi vedem că se urcă pe roata unui autobus care o duce la port. Acolo coboară pe ciorapii de nailon a unei blondine şi se introduce la teritoriul ostil al oficiului vamal de unde ajunge şerpuind pe furiş până la molul mare, iar de acolo (desigur, este greu de observat, o urmează doar şobolanii) întră pe nava pe care tocmai acum se pun în funcţiune turbinele, aleargă peste podeaua clasei întâi, cu chiu şi cu vai ajunge la uşa de bord superior şi coboară intr-o cabină unde un bărbat trist bea coniac şi ascultă turbinele navei în pornire, se suie pe dunga pantalonilor apoi pe marginea cardiganului, alunecă jos până la cotul lui şi cu un ultim efort îşi caută liniştea pe palma dreaptă, care tocmai în această clipă se închide pe trăgaciul unui pistol."[180]

Al doilea exemplu reprezintă un fragment din versurile baladei *Mioriţa*, din care se poate desluşi edificator componentele constitutive ale relaţiei metaforice, şi anume *trecerea combinatorie în absenţă* fie de la metaforizat la metaforizant, fie de la metaforizant la metaforziat:

preoţi, munţii mari,
păsări, lăutari...

Am ales două paradigme ale jucăuşului din zona valorică a tragicului spre a anticipa manifestarea ludicului retoric în toate sferele câmpului estetic mozartian. Bunăoară există păreri, după care ludicul implică obligatoriu comicul şi numai comicul. [În paranteză amintesc inversul acestui crez: un consacrat poet meloman, iubitor fidel al muzicii lui Mozart scria, că lui i se pare, muzica lui Mozart îi transmite mereu zâmbete printre lacrimi...]

Metonimicul se oferă pentru elocinţa prozei, metaforicul, a poeziei. În discursul vocal-scenic mozartian ƀrozaicul+ şi ƀoeticul+

[180]. (trad.n.- A.Şt.) Citează: Orbán Gyöngyi: *A müalkotás létmódjának hermeneutikai megközelítése* (O apropiere hermeneutică a ontologiei creaţiei literare), teză de doctorat, 1999, p.277

reprezintă o corelație retorică între recitativ și arie. Uneori recitativul este conceput în proză și continuat în dialog muzical. De exemplu scena Osmin - Pedrillo din Siengspielul *Răpirea din Serai* actul II., în care după convigerea bătrânului arțăgos, cum că Mohamed este deja în pat și nu-l va observa că devotatul și credinciosul Osmin mai bea și el un pahar, se trece pe undele dialogului muzical *Vivat bachus*, la o adevărată beție cu scopul de a-l adormi pe acest paznic al Seraiului în vederea reușitei răpirii. Metaforele muzicale ale dialogului se combină aici cu cele ale sentimentelor însoțitoare: ostilitatea celor doi adversari prezentă la început în direcționarea opusă a celor două linii melodice, se transformă treptat într-o amiciție de pahar ceea ce se exprimă inclusiv prin schimbarea direcției discursului melodic într-o paralelă pașnică a unei înțelegeri totale...

Metaforicul și metonimicul prezintă combinații deosebit de variate în distribuirea scenică a rolurilor. Mozart simțea creator premisele retorice ale mediului ambiental scenic. Scena pentru muzica lui, reprezenta un prilej de manifestare plenară a elocințelor retorice, fie prin conceperea deopotrivă directă și indirectă a corelațiilor între eroii săi, fie prin motivarea ariilor-solo ale acestora rezultate convingător din viabilitatea relațiilor constituite. Aria lui Belmonte, precum și a lui Constanz din actul I. sunt motivate prin absența metaforică a celelalte părți oferind prilejuri deosebite de organizarea scenică a acestor treceri pe axa combinatorie a generalizărilor retorice, aducând aluzii certe spre semnalarea prezenței, undeva în apropiere, a iubitei sau a iubitului mult așteptat și de mult căutat.

Aluziile devin mijloace retorice în dialoguri scenice. În vederea unor treceri metaforice Mozart preferă *dublarea cuplurilor. Î*n urma dedublării relațiilor vocal-scenice ele devin relații în și prin trecere, adică metafore. Se trece de la ideile și sentimentele sensibilizate melodic ale unui dialog muzical la altul. În această retorică a distribuirii prin cupluri se realizează cât se poate de variat nuanțarea colorată în detaliu a mesajului de ansamblu.

Să reamintim una din trecerile metaforice între cupluri. În dublarea perechii dialogante Belmonte - Constanz cu perechea servitorilor Pedrillo - Blondchen muzica lui Mozart reușește să coloreze contrastele sentimentului de dragoste între tristețe și bucurie, iubire și gelozie, liniște și neliniște, combinând paradigmatic nuanțe ale conflictelor tragic-dramatic cu cel comic-umoristic. Metaforele au aici

inclusiv rolul atenuant de finalizare prin trecere ale unor conflicte care altfel, în sine, ar putea deveni neiertabile. În cvartetul nocturn al celor patru îndrăgostiți în așteptare evadării din serai apare în persoana lui Belmonte gelozia pe care subtila inimă a lui Constanz nici nu poate s-o realizeze și cu atât mai puțin să treacă pesta ea cu vederea... Conflictul latent se rezolvă în mod manifest prin cuplul secund în care Pedrillo imitând maimuțereste pe stăpânul lui, dând dovadă și el de gelozie, partenera sa, Blondchen, Îl ia la palme...

Am arătat mai sus, că vraja transmiterilor retorice ale mesajului pălește odată cu intervenția rațiunii care dezleagă sensurile. Și așa și este. Frumusețea și statornicia vrăjii retoricii mozartiene constă însă în menținerea și după deznodământul final al retoricii detaliilor care prin nemuritoarele arii, dialoguri, recitative și proze intercalate nu ne lasă experiența noastră estetică să coboare de pe traiectoriile generalizărilor retorice și să urce pe piedestalul tronului rece al rațiunii. Sunt grăitoare în acest sens aprecierile lui B.Schaw despre eroii ca Donna Anna și Don Octavio, care, precum spune el, sunt purtători de canoane prăfuite ale unor moravuri și tratați ca atare de către Mozart.

Discursul muzical-scenic mozartian oferă șansa unor judecăți polivalente dispersate în detalii retorice care converg doar în ultima instanță într-un derivat final, ca apoi să se reia din nou, poate într-o altă creație filonul firesc-liber al lucrurilor.

Derivatele au însă și ele o veghe de asemenea retorică. Ne gândim la prezența decisivă a *eroilor catalizatori*. Selim pașa este un astfel de erou catalizator care prin ieratare dă curs triumfului binelui asupra răului, Figaro este marele combinator al curselor puse contelui, filosoful Don Alfonso pune capăt din timp infidelității; Sarastro reprezintă un al doilea simbol al binelui suprem ș.a.m.d.p. La o mai sensibilă percepere a sensurilor retorice cuprinse în rolurile catalizatoare ale acestor eroi, se poate observa și aici un dialog teleghidat cu alte forțe motrice al acțiunii, de astă dată cu forțe tocmai opuse binelui. Astfel se naște axa retorică a eroilor catalizatori între Selim pașa și Osmin sau Sarastro și Regina Nopții.

Spațializarea scenică a relațiilor dintre eroi are un sens retoric și în cvazi-spațiul muzical. Despre detașarea tonală din apropierea îndrăgostiților a răutăciosului Osmin, Mozart scrie tatălui: "Deoarece pasiunile acute nu-i voie să le exprimi la un grad intolerant, și muzica nu are voie să supere urechea nici la cele mai consternante situații, ci

dimpotrivă, până și în astfel de momente să-i ofere delectare, cu alte cuvinte muzica să rămâne muzică -, nu am ales [pentru înfățișarea lui Osmin - n.n. - A.] față de tonalitatea de bază, Fa-major, una străină, ci una înrudită, dar nu pe cea mai apropiată - re-minorul -, ci pe una mai îndepărtată, la-minorul."[181]

Există la Mozart inclusiv condiționarea retorico-scenică a unor stări de lucruri și trăiri sentimentale. Întră aici în rol simbolica mozartiană a *etosului tonal*. Ariile cu semnificație tragică sunt concepute în sol minor, de exemplu, aria lui Constanz din actul II. Situațiile dramatice, apar în re minor, de pildă furtuna pe mare, în actul II. din opera seria *Idomeneo*. Uneori forme *expressis verbis* instrumentale bazate pe dualism tematic sunt încorporate aluziv în redare unor conflicte scenice. De exemplu terțetul nr.13 din actul II. compus în forma de sonată menită să comenteze retoric-formal poruncile contrastante ale contelui și contesei - Susana să iese din cameră *versus* Susana să nu iese din cameră - precum și întreaga desfășurare a consecințelor acestor contraste tematice în partea de prelucrare și de reexpoziție a formei...

Până și valențele metaforice ale timbrului sunt puse în joc pentru creșterea gradului de expresivitate retorică a unor pasaje melodice. Recitativul și aria lui Figaro (nr.26) în care alternează pasiunea și gelozia dragostei simțite față de Susana se încheie cu trei signale unison la corni sensibilizând metaforic sentimentul deloc liniștitor al iubitului înșelat. Denumirile *corn - corni - Härner* ne conduc deopotrivă în direcția sentimentului încornorării subînțelese.

De altfel *Răpirea din Serai* și *Nunta lui Figaro* reprezintă un adevărat tezaur al retoricii mozartiene. Găsim în ele inclusiv restabilirea retorică a corespondențelor artei sincretice de altă dată cunoscută în antichitate ca *artă a muzelor*.

În *Răpire* întâlnim paradigma priorității melodiei asupra textului în gândirea retorică a lui Mozart. Semnificativ este episodul din relația de colaborare a lui Mozart cu libretistul lui Stephanie. Acesta netrimițând din timp textul ariei lui Osmin din primul act, primește într-un colet trimis de Mozart aria compusă de-a gata, însă fără text... Textul a trebuit Stephanie să-l scrie deci ulterior. Acest lucru explică

[181] Scrisoare adresată tatălui din 26 sept.1781

predominanța metaforelor emoționale față de cele între text și melodie, precum și abundența unor melisme aproape non-finite dea-lungul ariei.

Iar reînvierea relațiilor melodiei cu relatumuri coregrafice ale unor dansuri semistilizate apare în mod grăitor în cavatina lui Figaro în care exprimă cât se poate de robust-rustic supărarea față de conte care și-a pus ochii pe logodnica sa Susanne. Ritmica cavatinei este bazată pe relatumul de dans al gagliardei, etosul căruia este cât se poate de potrivit pentru marcarea metaforică a răzvrătirii lui Figaro. În treacăt să fie zis, mai întâlnim pe alocuri regizori care subînțeleg prin pasajul respectiv, chipurile, prezența unui menuet. Menuetul prin relatumul lui tiptil, de curte ar fi total contraindicat momentului respectiv. Mozart nu ar fi comis sub nici o formă o astfel de eroare retorică. Menuetul apare însă cu toate motivația retorică în Finalul actului II., în ipostaza total comică a gelosului conte care în așteptare zadarnică a ieșirii lui Cherubino din camera contesei se încremenește cu sabia în mână văzând-o ieșind pe Susana care îl ironizează dansând prefăcut pe coregrafia galantă a acestui dans de curte.

Eficiența estetică a procedeelor retorice în muzica mozartiană se datorează în primul rând plasticității deosebite ale discursului său melodic, capacității sale intonațional-retorice de se relaționa cu sensul declamatoriu al textului precum și cu relatumul coregrafic al dansului. Ceea ce spune Blaga despre metaforele plasticizante sunt valabile aievea linei melodice mozartiene.

Așadar, plasticitatea construirii melodice reprezintă *condiția sine qua non* unei astfel de sensibilități spre conceperea și promovarea figurilor retorice pe tot cuprinsul discursului muzical.

Această plasticitate mai are o trăsătură esențială la Mozart inclusiv la nivelul formelor intercategoriale. Ne gândim la inegalabilul grațios scenic-vocal al formelor sale ce caracterizează structură ludică a devenirilor intru retoric la toți parametrii matrixului mijloacelor de expresie. Tipicul apariției grațiosului la Mozart constă în extinderea sa manifestă de pe întreg cuprinsul valoric al câmpului estetic muzical: inclusiv farsele comice sau accentele tragice ale retoricii mozartiene se definesc prin prezența implicită a grațiosului-jucăuș.

În fine, grațiosul-jucăuș apare totodată ca stilemă definitorie a retoricii mozartiene și se explică prin prioritatea intonației melodiei în relațiile sale cu declamația textului sau cu relatum-ul coregrafic. Bunăoară, Mozart reprezintă etalonul priorității melodiei în istoria

esteticii muzicale față de statutul similar al lui Monteverdi care însă acorda întâietate retorică textului, respectiv față de etalonul egalității text-melodie la R. Wagner.

[Prezentat la ediția din 2001 22 martie a Simpozioanelor Naţionale *«Arta vocală în toate ipostazele»*, Academia de Muzică "Gh.Dima" Cluj-Napoca 22 martie 2001]

O sintagmă a genului: *Sinfonia concertante* mozartiană scrisă pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 364

Sunt genuri artistice care se definesc pe sine ca stadii intermediare ale evoluţiei formei pe care o cuprind şi o manifestă. Conceptul de intermediar presupună încă de la început relaţia între ceea ce a fost şi ceea ce va fi atât în timp cât şi în spaţiu ai evoluţiei. În cazul fenomenului analizat această relaţie apare între gen şi formă artistică condiţionându-le într-o ipostază relaţională. Comprehensiunea lor hermeneutică în jocul dialogant al câmpului estetic reprezintă deci relaţia. În virtutea relaţiei, adică în sensul coexistenţei lor reciproc condiţionată vom încerca să surprindă trăsăturile intrinseci ale fazelor de intermediar. Se presupună în acest context pe de o parte un moment de debut al începutului, apoi faza mediană – intermediarul propriu-zis, şi de sigur, momentul de fine ale procesului respectiv. Dinamica algoritmului debut – median – final se comportă în mod retoric după reacţia în lanţ a constituirii tropilor de la gradul zero, incipient al constituirii la faza de abatere tensională de unde până la finalizarea generalizării în veriga interpretării cvasi finale.

Aşadar, centrul intermediar al evoluţiei dintre gen şi formă este, de regulă un centru tensional păstrându-şi trăsăturile caracteristice ale începutului pe de o parte şi întrezărind în mod perspectival premise ale finalizării stadiului relaţional întreprins, pe de altă parte.

Genul artistic în sensul lui relaţional se prezintă inclusiv în faza intermediară a evoluţiei oferind cadru prielnic de manifestare formei pe care o evidenţiază. Iar forma artistică manifestată are o încărcătură deosebit de dinamică, şi tensională datorită trăsăturilor de vechi şi de nou concomitente. Un astfel de gen intermediar reprezint *Sinfonia concertante*. Ea se situează, în ipostaza sa de compoziţie muzicală pentru orchestră şi instrumente soliste, între simfonia propriu-zisă şi concertul instrumental. Precum se ştie apare pe la mijlocul sec. XVIII în creaţia compozitorilor de la Mannheim şi Paris ca o prelungire a vechiului *concerto grosso* adaptat la condiţiile orchestrei simfonice noi şi ale tehnicii instrumentale de virtuozitate.

Parametrii de timp ai evoluţiei – mijlocul şi partea a doua din secolul al XVIII-lea – plasează deci fiinţarea intermediare a acestui gen

între baroc şi clasic statornicind-ul într-o oarecare măsură în apariţia trecătoare a *stilului galant*.

Amintita şcoală de compoziţie şi interpretare din Mannheim a avut, mai ales în prima parte a evoluţiei sale, reprezentanţi cu totul deosebiţi ai istoriei muzicii în primul rând pe Johann Stamitz (1717-1787), activitatea căruia a adus o contribuţie esenţială nu numai la formarea şi dezvoltarea şcolii, dar şi la formarea stilului instrumental clasic german.

Apariţia şi evidenţierea genului de *Sinfonia concertante* a fost condiţionată în primul rând de stilul componistic al lui J.Stamitz, stil care dezvoltă mai departe maniera noii şcoli napolitane (în primul rând *opera bufa* din care îşi trag obârşia trio-urile de referinţă istorică ale lui Pergolesi) precum şi *concerto-ul italian* (mai ales după Tessarini). În conceperea structurii orchestrei Stamitz este, de asemenea, un descendent al stilului italian, deşi tratează instrumentele de suflat într-un mod mai naturalist faţă de cel italian, francez sau german, datorită influenţelor muzicii populare ceheşti şi germane.

În construirea formei şcoala din Mannheim excelează printr-o serie de înnoiri care au avut repercusiuni benefice asupra constituirii intermediare a genului de *Sinfonia concertante*.

Astfel apare, ca o trăsătură originală a creaţiei componistice *crescendo-ul de orchestră* care devine întrebuinţat nu numai ca simplu mijloc de nuanţare tip Jomelli, Monn sau Ph.E.Bach, ci şi ca mijloc de expresie fundamentală a plăsmuirii ideii muzicale folosite mai ales la pasajele de tranziţie în aşa fel ca mesajul pare să provină din însăşi ideea de crescendo. Acesta este faimosul crescendo mannheimian din anii ’40-’50 ai secolului XVIII având pe atunci o puterea de senzaţie interpretativă.

Contrastele dinamice acute ce apar la mici intermitenţe ale discursului muzical sunt şi ele de sorginte italiană.

De asemenea, în atelierul componistic al şcolii din Mannheim se cristalizează habitusul muzical prin articularea proporţională în câtă 2, 4, şi 8 măsuri ale perioadei. Această articulare trage după sine şi creşterea rolului pe care îl va avea tema a doua inclusiv în partea de travaliu.

Procedeele componistice de mai sus cuprind şi o serie de stileme care vor fi statornicite în istoria stilisticii muzicale cunoscute sub denumirea de maniere »mannheimiene«. Amintim dintre ele *tremolo-ul*

care reînvie inovaţiile monteverdiene. De asemenea, apar motive şi teme plasticizante cunoscute sub denumirea de *»rachetă«*, de *»scânteie«*, motiv de *»suspin«*, *Drehermotiv* (motiv perpetuu). Se mai poate aminti dintre aceste stileme întârzierile şi pauzele generale subite, precum şi creşterea independenţei motivice a suflătorilor de lemn şi a cornilor.

Din punct de vedere al evoluţiei formei contribuţia şcolii din Mannheim în frunte cu creaţia ctitorului său Stamitz este, de asemenea fundamentală. Aici se aplică prima dată în mod consecvent noua *formă de sonată pentru orchestră* (sonata clasică). Aici este instituit *genul ciclic de simfonie compus din patru mişcări* introducându-se în contextul ciclic Menuetul ca parte a treia caracteristică. Toate acestea pot considerate la un loc ca măsuri componistice ce marchează direcţii noi în conceperea şi prelucrarea evolutiv-dramatică a tematicii muzicale.

Climatul afectiv al artei mannheimiene este mai senin ca cel al compozitorilor de tragedie contemporană (Jomelli, Traeta sau Gluck, respectiv Ph.E.Bach sau Schobert), fiind mai aproape de atmosfera operei buffa italiene. Prin dramatismul ei agitat însă pe lângă cele două surse de mai sus – concerto-ul şi belcanto-ul italian - Şcoala din Mannheim, ca un median organizatoric activ , contribuie esenţial la pregătirea marii cotituri muzicale ale secolului XVIII. Răspândirea şi popularitatea sa se explică prin stilul ei homofon şi naturaleţea expresiei ce o caracteriza.

Iată deci cadrul fecund de manifestare a *relaţiei gen-formă* pe care îl poate fructifica Mozart în promovarea genului *Sinfonia concertante*. Sunt multe argumente istorice şi stilistice care atestă cunoaşterea şi aprofundarea temeinică de către Mozart a cuceririlor stilistice ale şcolii din Mannheim. Cele două sinfonii concertante – prima scrisă iniţial pentru flaut, oboi, corn şi fagot, cunoscută astăzi doar în varianta ulterioară transcrisă pentru oboi clarinet corn şi fagot, şi cea de a doua scrisă pentru vioară şi violă, ambele în Mi b major - reprezintă momente tipice în ac est sens.

Nuanţând componentele sintezei încorporate în sinfonia concertante, rezultă că, pe lângă concerto grosso-ul la constituirea ei mai participă şi *concerto-ul* ca atare, gen circumscris oarecum mai general din epoca barocului. Se ştie că denumire de concerto reprezenta încă de la sec. XVI. denumirea oricărui ansamblu muzical în practica sa interpretativă. Astfel concerto cuprindea programatic indicaţiile propriului lui sens şi anume, *concertare*a, *colaborare*a sau a fi *potrivit*.

Iar conceptul de concerto grosso, însemnând ansamblu mare, reprezenta două caracteristici. Prima se referea la structură: grupul instrumental mai mare (tutti, ripieno) pus faţă în faţă cu soliştii (concertino), ele cântând alternativ; a doua, la interpretare: concerto-ul iniţial care se baza pe interpretarea acestei alternanţe.

Iar denumirea şi *forma de concert* provine mai târziu din apropierea formei de ritornel de cea de sonată în cadrul părţii întâi. Ca o reminiscenţă a acestei apropieri apare până şi în secolul XIX. expoziţia dublă a primei părţi compusă dintr-o expoziţie tutti şi alta de solo, ele fiind constituite la început din ritornelul prim şi solo-ul întâi ale concerto-ului.

Mozart face cunoştinţă cu genul în perioada şederii sale la Mannheim. Maeştrii şcolii au văzut în acest gen posbilitatea sintezei dintre concerto grosso-ul baroc târziu şi sonata modernă. Piesa a doua - *Sinfonia concertante pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 364* - care a rămas nouă în forma ei originală a apărut în toamna anului 1779, după ce Mozart s-a întors acasă din Paris la Salzburg. Simbolica tonală a lui Mi b major reprezintă şi la Mozart ca mai târziu la Beethoven, fastuosul, sărbătorescul şi sublimul expresiei. La aceste semnificaţii simbolice tonale se mai adaugă caracteristica festivă tematicii primei părţi precum şi culorile sobre ale orchestrei, de pildă prin divizarea compartimentului de viole. Materialul discursului muzical al celor două instrumente soliste se caracterizează aici, în prima parte, printr-o unitate organică şi o bună dispoziţie sufletească pentru cânt însuşi. Partea doua, spre deosebire de caracterul obişnuit al unei muzici nocturne proprii părţilor lente promovează sentimentul meditativ al unei seriozităţi austere. Prestoul final este plin de temperament jucăuş şi cele două instrumente soliste se fugăresc dialogând voios. Este semnificativ, credem, şi conceperea morfologică a celor trei mişcări: partea I. *Allegro maestoso*, forma de sonată cu expoziţie dublă, partea II. *Adagio*, formă intermediară între forma de sonată *cu* repriză şi cea *fără* tratare; partea III *Presto*, sinteză de rondo sonată + rondo simplu şi formă de sonată cu elemente de repriză dinamizată (dar cu multe soluţii excepţionale). O tratare mai amănunţită a formei, inclusiv a prezenţei motivelor plasticizante mai sus amintite, subliniază odată în plus surprinderea de către Mozart a *stadiului de intermediar* al genului în ipostaza sa de *Sinfonia concertante*.

Reţinem totodată că Mozart este continuatorul rezultatelor primei etape a şcolii din Mannheim care în etapa sa târzie – perioada creaţiei lor Danzi, A. şi K. Stamitz, precum J.Franzel în ciuda permanentizării unor cuceriri de ordin formal - cum era promovarea consecventă şi pe mai departe a genului de *Sinfonia concertante* – nu a mai putut ţine pasul cu dezvoltarea stilului clasic ce se impunea în a doua jumătate a secolului XVIII. Purtătoarea de reformă stilistică »Mannheimner Manier« s-a aplatizat şi a devenit conservativ.

Mannheimul târziu reprezenta o şcoală splendidă a interpretării, dar nu şi a compoziţiei. Aici domină acum o monotonie a gustului – arată Schubart în *Der Chronik* din 1755. Iar L. Mozart în scrisoarea sa către fiul său din 11.XII. 1777 scrie şi el despre gustul manierat, afectat al şcolii din Mannheim. *Sinfonia concertante* pentru vioară, violă şi orchestră scrisă deci în 1779 reprezintă la propriu şi la figurat preluarea şi continuarea de către Mozart a cuceririlor din cele mai bune mannheimiene. Bunăoară, în comparaţie cu creaţia marilor clasici vienezi care s-au inspirat în multe privinţă din realizările şcolii din Mannheim, aceasta din urmă, cu excepţia lui Johann Stamitz, a avut un caracter de tranziţie. Manifestare ei în lumea vie a sunetelor reprezenta *încă* stilul galant fiind înrudit cu rococo-ul pe de o parte, iar pe de alta, în procesul de construire formală ea apare *deja* ca unul dintre izvoarele directe al stilului clasic propriu-zis.

Recapitulând cele arătate, rezultă că în investigarea stadiului relaţional dintre formă şi gen configuraţiile intermediare reprezintă momente bi- sau polivalenţe stilistico-formale şi estetico-artistice oferind prilejuri de meditaţii retrospective şi perspectivale asupra evoluţiei formei şi genului deopotrivă. *Sinfonia concertante* mozartiană, în speţă cea scrisă pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 369, poate fi condiţionată analitic ca prototip al stadiului de tranzit dintre baroc – rococo - clasic din mai multe privinţe.

Pe plan arhitectonic *Sinfonia concertante* poartă pe sine într-un fel instituţional amprentele genurilor viitoarei concerte şi simfonii clasice (şi nu numai clasice) menit fiind să ofere şanse reale de maturizare a schimbărilor stilistice survenite în trecerea de la baroc prin rococo spre clasicism.

Iar pe plan formal, anticipează o serie de împliniri ale viitoarelor înfloriri în devenirea dihotomică a formei întru simfonie şi întru concert în egală măsură.

Investigarea corelaţiei gen şi formă în cazul de faţă propune, pe lângă urmărirea istorică a evoluţiei acestei relaţii, surprinderea inclusiv a unor faze mutative în discontinuitatea lor structurală.

Configuraţiile intermediare ale genului la nivelul ramurilor artistice au un comportament retoric similar metamorfozelor reversibile, dar şi ireversibile. Întâlnim bunăoară, pe lângă stadiile de tranzit al genurilor intermediare perspectivale şi unele apariţii invariabile şi nerepetate. Ca de exemplu combattimento-ul Tancredi et Clorinda de Monteverdi care prin corelarea aspectelor scenice cu cele ale podiumului de concert ca gen a rămas unicat în istoria genurilor vocal-instrumentale. Tehnicile de compoziţie ale formei aplicate în acest combattimento au fost promovate în continuare în evoluţia stilistică atât a artei muzicale scenice cât şi a acelei concertistice – de la *stille concitato* şi utilizarea timbrului instrumental în mod leitmotivic, la realizări tehnice ca pizzicato-ul şi tremoloul.

Sinfonia concertante pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major reprezintă aidoma tipului metamorfozelor reversibile un stadiu relaţional în care genul configurează cadrul unor deveniri formale, precum ar spune Lessing, fecunde.

Oprindu-ne asupra genului de *Sinfonia concertante* arătăm perspectival că simfonie concertante celebre au scris şi după Haydn şi Mozart. Ulterior titulatura dispare, dar ar putea fi considerate ca aparţinând aceluiaşi gen lucrări triplul şi dublul concert de Beethoven respectiv Brahms, precum şi Simfonia spaniolă de Lalo. În creaţia contemporană reapar sinfoniile concertante, lucrări în care echilibrul solist (sau grupul de soliști) și orchestră se stabilește în favoarea acesteia din urmă. (Enescu pt. Violoncel şi orchestră; Lipatti pt două piane şi orchestră; Symanowski pentru pian şi orchestră; Prokofiev, pentru violoncel şi orchestră.

[11 dec. 2002; apărut în vol. Studii Mozartiene II Arpeggione Cluj-Napoca p.190-198]

Rezumat

Studiul *O sintagmă a genului: Sinfonia concertante mozartiană scrisă pentru vioară, violă şi orchestră în Mi b major KV. 364* subliniază importanţa stilistico-estetică a momentelor formale

intermediare în devenirea şi statornicirea relaţiilor creative şi interpretative dintre genul şi forma oglindite în promovarea de către Mozart a formelor şi genului de *sinfonia concertante*. Se evidenţiază caracterul sintetizator, integrant a componisticii mozartiene în care stilemele şi procedeele stilistico-estetice şi artistico-retorice ale perioadelor antecedente şi concomitente sunt asimilate cu o deosebită adecvateţe creatoare ce-i era proprie doar geniului lui Mozart. Traiectoria analizei oferă loc evidenţiat momentului mannheimian în apariţia, dezvoltarea şi mutaţiile structural istorice ale genurilor simfonice de la concertoul simplu iniţial la concerto-ul grosso complex de mai târziu, inclusiv la primele apariţii simfonice ale orchestrei în viitoarea sa ipostază clasică. Traiectoria continuă apoi cu implicaţiile componistice ale lui Mozart în promovarea genului sinfonia concertante prin care reuşeşte edificator să evidenţieze atât momentele baroce şi galante (rococo) în dispariţie, cât şi pe cele clasice în devenire. Perspectival se creionează rolul fecund de promotor al genului până inclusiv în epoca noastră contemporană.

Componistica mozartiană între improvizaţie şi fantezie

Improvizaţia oferă modalităţi practice imediate de manifestare, într-un mod liber sau quasi-liber, a fanteziei creatorului. Despre o libertate absolută a improvizaţiei putem vorbi doar teoretic. Ducând până la absurd urmărirea consecvenţei componistice, putem să spunem că după intonarea primului ton, cel de al doilea pune deja probleme, care se cer a fi rezolvate (Schönberg). Aceste pretenţii de rezolvare sunt necesare. Aşadar, libertatea improvizaţiei ar consta dintr-o necesitate recunoscută, constituindu-se de la bun început doar într-o libertate dirijată sau quasi-libertate.

Heterofonia de astăzi caută să restabilească accidentalul de altă dată al creaţiilor străvechi sincretice; ne gândim la imitarea mai mult sau mai puţin reuşită a unor ceremoniale magice componenta lor muzicală excelând printr-o improvizaţie, să spunem aşa, adecvată. Însă în perioada pierderii aurei (W. Benjamin), a funcţiei cultice, heterofoniile de astăzi prezintă doar manifestarea funcţiei lor de exponate, şi improvizaţia de altă dată devine şi ea doar o palidă copie a sincretismul accidental de altă dată. Avem în vedere acele colective de băştinaşi din Africa în frunte cu "succedaniul" şef de trib, care, pentru un beneficiu considerabil, este dispus să prezinte, chipurile, un ceremonial cultic în faţa turiştilor.

Improvizaţiile barocului apar într-un mod dirijat în forme variaţionale. Două sunt mai caracteristice dintre ele, *passacaglia* şi *ciaconna*. În prima, improvizatorică este diversitatea funcţiilor armonice din variaţiune în variaţiune pe traversul unei linii melodice constante care apare de regulă în bas. În a doua, standardul apare în păstrarea schemei armonice, iar zămislirea discursului melodic are un caracter variaţional dirijat.

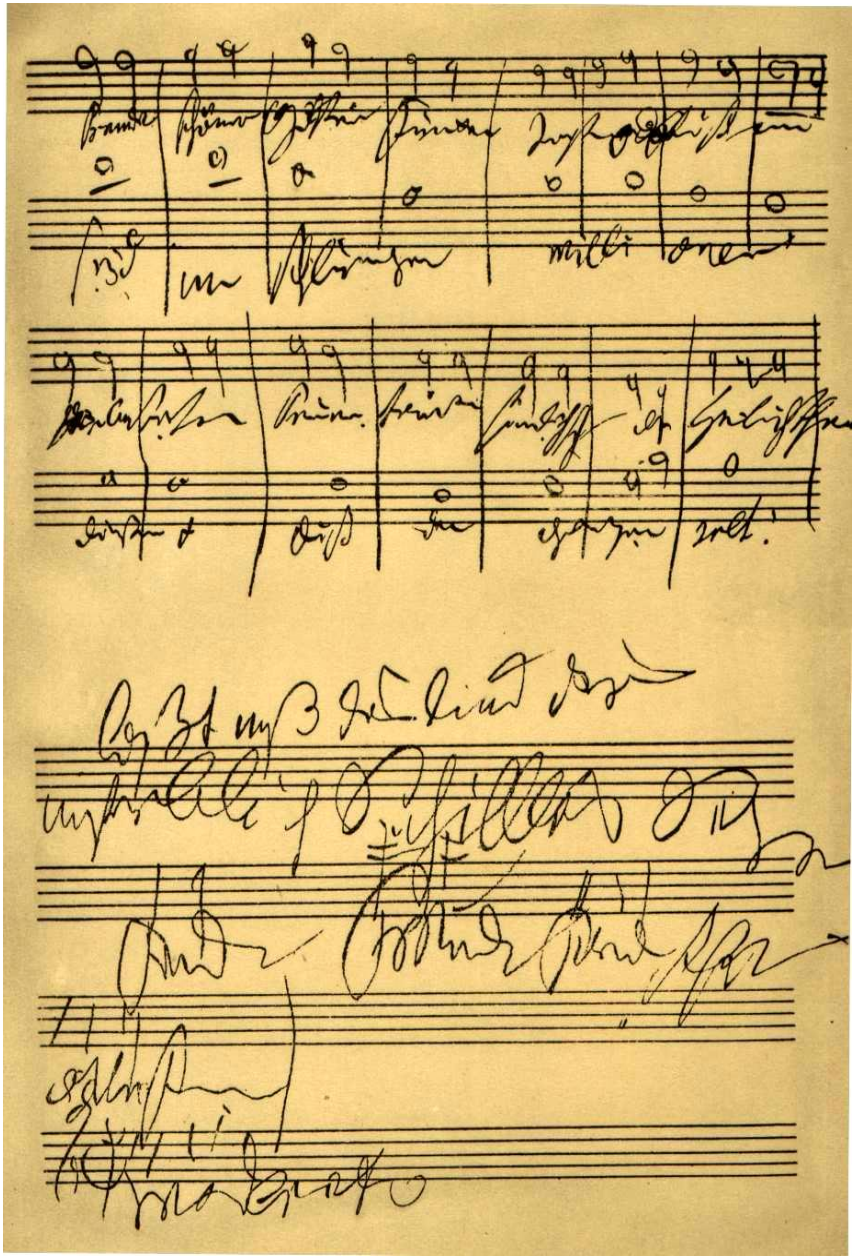
Mijloacele de expresie improvizatorice în clasicism au sorgintea a două *makam*-uri stilistice: acordurile arpegiate şi mersul treptat (aidoma gamei) ascendent, descendent sau quasi-rectiliniar. Geneza unui discurs muzical compus şi finalizat rezultă *întotdeauna* din aplicarea unor abateri retorice de la regula acestor makam-uri, mai bine-zis de la existenţa lor schematică. O astfel de existenţă schematică este denumită

de către R. Barthes drept *gradul zero* al unor astfel de incursiuni retorice. Procedura improvizatorică constă din inserarea în contextul discursului muzical a unuia, a celuilalt sau a amândurora dintre aceste makam-uri, fără ca pasajul respectiv să fie stilizat şi generalizat în conformitate cu amprentele stilistice cunoscute ale compozitorului respectiv. Tocmai de aceea momentele improvizatorice ale clasicismului le vom căuta şi le vom trata ca momente pasagere intercalate între două momente stilistic finalizate sau ca o anticipare a unui moment viitor compus, respectiv, ca punte de legătură spre un viitor moment compus. Literatura de specialitate se opreşte aproape cu exclusivitate asupra unor entităţi improvizatorice de sine-stătătoare, considerându-le, *de jure şi de facto,* drept improvizaţii. De cele mai multe ori se referă la cadenţele concertistice de la finalul formei respective şi a genului respectiv. O altă procedură de improvizaţie clasică este considerată lăsarea în stadiul schematic a anumitor părţi dintr-o partitură. Se ştie că unele concerte – mai ales pentru pian – ale lui Mozart nu au avut ştimele de acompaniament finalizate la nivelul tuturor instrumentelor acompaniatoare. În adevăr, aceste scheme poartă amprenta unor improvizaţii. Ele provin însă din partea interpreţilor avizaţi şi competenţi, care cunoscând stilemele şi amprentele mozartiene ale makam-urilor, şi, în funcţie de aplicarea acestora, au finalizat instantaneu acompaniamentul respectiv.

Noi considerăm, că sunt mult mai importante frecvenţa şi procentajul acelor pasaje intermitente care, cu o anumită redundanţă melodică sau acordică, colorează discursul muzical respectiv.

Răsfoind documentarul beethovenian, privind apariţiile primare ale motivelor şi temelor, constatăm, că ele se abat, aproape pe nesimţite sau deloc, de la regula makam-urilor amintite mai sus. Un astfel de exemplu concret îl constituie tocmai apariţia primară a temei *Odei bucuriei*: apare pasajul mersului treptat aidoma gamei şi în bas, traversul funcţiilor acordice. De aici şi până la fixarea statornicită a genialului imn este o distanţă imensă. Între ele poate că au apărut momente improvizatorice, dar ele au cedat locul unei texturi finalizate întocmai.

Ex. grafic



Leonard Bernstein ne atrage atenţia asupra modului în care dezvoltarea *Motivului destinului* din *Simfonia a V-a* a trecut prin mai multe faze metamorfozante.

Aşadar, meandrele improvizatorice ale procesului componistic sunt multiple, dintre care cel din urmă caz reprezintă modul în care devin evitate pe parcurs. Acest lucru nu înseamnă însă, precum vor rezulta din exemplele următoare ca pasajele improvizatorice să nu fie prezente în contexte mozartiene sau beethoveniene ale partiturii.

Ne vom opri, în continuare, la unele exemple din muzica pianistică mozartiană.

1. Mozart Sonata pentru pian în La minor, nr. 8, K.-V. 310

Primul moment improvizatoric îl întâlnim în construirea primei teme din partea I. a sonatei. După expunerea printr-o structură riguroasă a primului motiv (m.2-3), elementul improvizatoric apare, potrivit manierei pasajere a improvizaţiei, sub formă de mers treptat descendent, (m.39) având rolul de a colora repetarea motivului iniţial, aducând astfel şi un plus de informaţie estetică, şi anume, devansarea noului, necesitatea logică a trecerii la un nou moment de compoziţie strictă a tranziţiei spre intonarea temei a doua, tranziţie care, antincipând capul temei secunde (m.5, 6, 7), se alimentează din componentele primei teme, ne renunţând nici la repetarea dezvoltată a momentului improvizatoric intercalat în tema principală (m.9, 11).

Al doilea moment aparţine temei secunde; îl putem surprinde la coada temei în care mişcările repetitiv-alternante ale şaisprezecimilor sunt colorate din nou cu pasaje de mers treptat, de astă dată mai lungi şi ascendente (m. 27-40), oferind astfel o evidentă deschidere a temei secunde spre noi momente fixe ale construcţiei menite să închidă expoziţia sonatei prin reamintirea ritmică a pulsaţiei esenţială din prima temă (de la m.45 până la fine).

Ex. muzical 1

Sonate Nr. 8
W. A. Mozart
Köchel-Verz. Nr. 310
Allegro maestoso
calando
calando
legato

2. Mozart Sonata pentru pian în La major, nr.11, K.-V. 331

Improvizaţia apare aici ca principiu primar componistic al genului variaţional. Variaţiunile sunt bazate pe aplicarea unor structurări dirijate improvizatorice amplasate în cadrul formelor mici riguros structurate păstrându-şi pulsaţia coregrafică a ritmului de siciliano, precum şi stabilitatea arhitectonică a bistroficităţii cu refren a temei variaţionale – *Andante grazioso* - în ansamblul ei.

De această dată Mozart aplică complementar amândouă principiile improvizatorice – mers treptat şi acorduri arpegiate – bazate ambele pe traversul ritmico-melodic şi armonic al structurii temei.

Atât pasajele de mers treptat intercalate mai ales la coada frazelor şi strofelor, cât şi figuraţiile acordice în arpegiu au menirea, pe tot parcursul piesei, de a îmbogăţi cu culori şi ornamente în plus discursul muzical în ansamblu, evidenţiind în baza unor comparaţii limita clasică a posibilităţilor de a se îndepărta prin abateri retorice de la gradul zero al originarului statornicit în tema iniţială a formei.

Privind în ansamblu manifestarea improvizaţiei de-a lungul celor şase variaţiuni observăm că ea apare aici, într-un mod, cum ar spune Hegel, cadenţat, adică articulat şi stabilizat. Factorii care determină existenţa manierei improvizatorice sunt aici, pe de o parte, condiţionarea reciprocă a pasajului şi/sau pasului acordic în plăsmuirea discursului muzical, iar, pe de altă parte, a structurilor formele prestabilite la nivelul fiecărei variaţiuni. Tocmai de aceea ni se pare mai propriu să vorbim aici nu de improvizaţii ca atare, ci de quasi-, respectiv pseudo-improvizaţii variaţionale. Caracterul lor mai intenţional, mai dirijat conduce şi la noi momente în care improvizaţiile duc la dedublarea aspectului variaţional (a se vedea maniera dublă din prima variaţiune (m. 1-26, respectiv m. 27-36). De asemenea, asistăm la o densificare ritmico-metrică a discursului din variaţiune în variaţiune, bazată la fel pe o improvizaţie quasi-dirijată. Astfel, faţă de articularea în patru ori trei a grupelor de şaisprezecimi din variaţiunea I., cea a dea doua variaţiune prezintă un plus de densitate datorită articulării în şase ori trei a şaisprezecimilor configurate în triole, în aceeaşi măsură de 6/8 ca şi în prima variaţiune.

Ex. muzical 2

Sonate Nr. 11
W. A. Mozart
Köchel-Verz. Nr. 331
Andante grazioso
densitate crescândă 1
Var. I

Intercondiţionarea celor două maniere improvizatorice – meloică şi acordică – evidenţiază totodată două aspecte stilistico-istorice ale clasicismului vienez. Rămânând la nivelul sonatei în cauză putem constata că respectul lui Mozart este edificator în aplicarea componistică a standardului pilonilor de construcţii – pasajul de mers treptat şi

acordul arpegiat. Respectul se manifestă, pe de o parte la transfigurarea structurată a acestora în articulaţii legate, stabile, non-improvizatorice – a se vedea conceperea, expunerea temei, precum revenirile conştiente asupra ei, reveniri conturate în fiecare moment al ornamentărilor şi culorilor improvizate, şi nu mi puţin evident, cu ocazia tranziţiilor pasagere sau acordice înserate în discurs cu scopul de a evidenţia libertatea clasică în necesitatea recunoscută a construirii motivelor, şi temelor deopotrivă. Pe de altă parte, duplicitatea manierei improvizatorice în clasicism evocă stilemele barocului, fie prin plasarea comparanţilor variaţionali pasageri pe traiectoria melodică a uneia şi aceleiaşi teme incipiente (passacaglia), fie, prin înnoirea melodică a discursului păstrându-şi însă la nivelul unor acorduri arpegiate traversul armonic al construcţiei (ciaconna).

3. Mozart Sonata pentru pian în Do major, nr.15, K.-V. 545

Ex. muzical 3

Sonata, cu epitetul ei *Facile,* reprezintă mina de aur al ipostazelor improvizatorice mozartiene. Prima temă din partea I. păstrează, într-o latenţă vibrantă, potenţialul improvizatoric al continuării discursului muzical.

Tema în sine reprezintă o mostră minusculă ce aminteşte deopotrivă traversul acordic al ciaconnei (primele trei sunete arpegiate), respectiv amprenta passcagliei prin finalizarea mersului treptat al pasajului melodic din temă (ultimele ei patru sunete).

Sfârşitul temei (m.2) potenţează pasajele de game improvizatorice ale tranziţiei, aidoma unor figuri de hipotiposyis din baroc, repetate cu susul-josul unor ascenderi-scăderi variate care ne reamintesc totodată conturul liniei melodice a temei iniţiale şi conducând cu o consecvenţă fermă la tema secundă (m.5-10). Scurtul recitativ introductiv ce apare după cadenţarea tranziţiei (m.11-12) în m.13, nu mai este improvizaţie: apare ca o metonimie care anticipează acompaniamentul temei secunde.

După expunerea repetată a temei secunde, noua tranziţie reprezintă o configuraţie diminuată a primelor pasaje improvizatorice de mai sus. Avem de a face cu repetarea litotizantă a acestora. Intervenţia retorică însă ştirbeşte libertatea *in nascendi* a improvizaţiei ridicând-o la rang de motiv riguros structurat ce anticipează tema de cadenţă a expoziţiei cu finalul ei cvazi-improvizatoric.

4. Mozart, Fantasie pentru pian în do minor, nr.4 K.-V. 475

Dintre cele patru fantezii doar cea în do-minor este, de regulă, inclusă în volumele de sonată pentru pian de Mozart. Deşi specificul ei constă tocmai în a nu respecta tiparele formei de sonată; ea, de fapt, nu

respectă nici o altă formă configurată şi statornicită în practica clasicismului vienez. *Fantezia în do minor* este ea însăşi: *fantezie*. Specificul ei constă în absolutizarea excepţiei. Sub acest aspect am putea denumi-o ca un mod tipic de improvizarea a genului care în mod concret nu are forme proprii particularizante decât unele singularităţi manifeste ca şi fantezia de faţă.

Există însă în această construcţie voit atipică o structurare riguroase care contrazice oricărei maniere improvizatorică simplă sau compusă. Avem în vedere saturaţia intrinsecă cu motive şi construcţii tematice a întregului discurs muzical ne lăsând nici cel mai mic loc posibil pentru manifestarea improvizatorică a actului compoziţional.

Această tensiune dintre labilitatea formei şi saturaţia tematică a construcţiei explică opţiunea lui Mozart pentru genul de fantezie: a vrut să demonstreze, cât se poate de concludent, reciprocitatea inevitabilă a aplicării simultane şi complementare a principiilor de compoziţie închisă şi deschisă, altfel spus, compoziţia improvizatorică şi/sau cea riguros structurală.

Începutul piesei sugerează în polisensuri labilitatea improvizatorică a formei ca atare: să avem în vedere lipsa de indicaţie tonală la armură pe de o parte, iar "plimbarea" prin flexiuni şi modulaţii în lanţ a conceperii temei, pe da alta:

Ex. muzical 4

5.Procedeul improvizatoric continuă şi în muzica pentru pian la Beethoven. Este şi aici respectat principiul dublu al improvizaţiei, manifestarea sa concomitentă pe cale melodică şi acordică. Evidenţa lor este, poate cea mai grăitoare, în momentele de tranziţie dintre părţile riguros structurate ale formei. Tranziţiile improvizatorice beethoveniene sunt totodată purtătoare făţişe ale unor tensiuni contrastante, realizând deseori punţi de legătură dintre fazele pregătire şi rezolvare ale unor blocuri dramatice mai mari. De exemplu în *Sonata pentru pian, "Appasionata" în fa-minor*, nr. 23, op.57 partea I. Amplitudinea dramatică a pasajului improvizatoric are aici caracter tipic beethovenian, totuşi, poate fi comparat cu el mesajul dramatic al Sonatei pentru pian în La minor, nr. 8, K.-V. 310 de Mozart, având în vedere, mai ales, pasajele improvizatorice ale conceperii şi dezvoltării temei principale din partea I. a sonatei.

Ex. muzical 5

Am lăsat la urmă un exemplu deosebit din creaţia mozartiană care nu este scrisă pentru pian, şi anume piesa cameralã *Dorfmusikanten-Sextett* (Ein musikalischer Spaß) K.-V. 552, pe care o execută, de regulă, un ansamblu de muzică de cameră. Paradigmă a umorului mozartian *Dorfmusikanten-Sextett* dă glas, printre altele, şi unui moment pe care îl putem considera drept moment anti-improvizatoric. Este vorba de finalul penultimei părţi a piesei care oferă aparent violonistului un prilej generos de a-şi etala virtuozitatea tehnică sub forma unei cadenţe concertistice. În adevăr, cadenţele sunt considerate în muzica concertistică a lui Mozart ca momente tipice ale improvizaţiei. Ştim că numeroase cadenţe ale stilului clasic vienez, astfel unele şi dintre cele aparţinând concertelor pentru pian de Mozart nu au fost compuse în prealabil ci au fost improvizate şi cântate *ad hoc* cu ocazia spectacolului. De această dată în schimb cadenţa este scrisă. Păstrează însă caracterul lui ad hoc improvizatoric. Îşi păstrează standardele manierei improvizatorice, "se plimbă" printre motivele şi temele caracteristice ale piesei, şi înainte de toate, străluceşte în faze de maximă tehnicitate. Tocmai în faza finală a virtuozităţii, implicit a cadenţei, culminează gluma tipică mozartiană, şi anume, în conceperea deliberat disonantă a finalului care, executat fiind "literalmente" după scriitura partiturii va suna extraordinar de fals procurând experienţa

estetică a unei improvizaţii de pasaj ascendent, executarea căruia se soldează însă printr-un un fiasco total pe traiectoria ambiţioasă a virtuozităţii de la intenţie la realizare:

Ex. muzical 6

[prezentat:8 decembrie 2003; apărut în Studii mozartiene II. Omagiu lui Robert Levin, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca p. 113-126]

Rezumat

Studiul *Componistica mozartiană între improvizaţie şi fantezie* examinează în cadrul sonatelor scrise pentru pian cele două maniere componistice cuprinse în titlu considerându-le stileme definitorii ale zămislirii şi prelucrării temelor şi motivelor discursului melodico-armonic mozartian. Sunt confruntate pe plan stilistico-estetici improvizaţiile şi fanteziile barocului, cele a clasicismului arătând că faţă de dominaţia procedeului variaţional al barocului improvizaţia clasică se bazează în principal pe macamuri duble improvizatorice prin îngemănarea variată a pasajului melodic cu arpegiile acordice din cadrul discursului muzical evidenţiat.

După concretizare bogăţiei modalităţilor improvizatorice ale sonatelor *pentru pian în La minor*, nr. 8, K.-V. 310, în *La major*, nr.11, K.-V. 331 şi în *Do major*, nr.15, K.-V. 545, autorul prezintă *Fantasie pentru pian în do minor*, nr.4 K.-V. 475 ca prototipul nerespectării tiparelor formei de sonată, ea, de fapt, nerespectând nici o altă formă configurată şi statornicită în practica clasicismului vienez. *Fantezia în do minor* este ea însăşi: *fantezie*, specificul ei constând în absolutizarea excepţiei.

Şirul analizelor se încheie cu investigarea piesei camerale *Dorfmusikanten-Sextett* (Ein musikalischer Spaß) K.-V. 552, arătându-se şi reversul medaliei improvizaţiei mozartiene, şi anume momentul componistic jucăuş în care improvizaţia devine compus într-un mod deliberat pentru dejucarea plină de umor a stăruinţelor solistului virtuoz de la ţară, care va cânta cu precizei un fals compus premeditat cu multă grijă de către Mozart.

Vocalitatea formelor instrumentale pe scenele mozartiene

Prezenţa unor forme instrumentale în mediul vocal sau vocal-instrumental reprezintă acelaşi schimb de esenţă morfologic şi componistic ca ipostaza instrumentală a unor forme vocale cum este de pildă aria da capo, sau structura ghirlandă sau ciorchină a motetelor în muzica simfonică. Aceste schimburi de esenţă la Mozart reprezintă un profund act de trăire al mesajului şi redarea sa într-un mod adecvat, în virtutea necesităţilor vocale sau vocal-instrumentale, fie vorba de scenă, de podium, de orchestră, sau de mediul muzicii camerale.

Dintre aceste schimburi de esenţă vom analiza, în continuare, condiţionarea reciprocă a formelor în componistica scenică mozartiană, subliniind provenienţa instrumentală a unor momente vocale sau vocal-instrumentale. Vom întrebuinţa câteva relaţii retorice, cum sunt raportul dintre *intonaţie-declamaţie*, raportul dintre *vocalitate şi instrumentalitate*, respectiv, relaţia de dublă determinare a formei exterioare, odată din punctul de vedere al mesajul evidenţiat, iar apoi din acel al mijloacelor de expresie utilizate.

Prin *intonaţie* subînţelegem micro-structurarea componentelor la niveluri intervalice, motivice, frastice şi transfrastice în conformitate cu respectarea sau ne-respectarea, simplificarea sau supralicitarea prevederilor unor principii de coordonare melodică, ritmică, dinamică şi timbrală, în ipostaza stilemelor date. Intonaţia melosului operei mozartiene vizează discursul muzical conceput în stilul belcanto-ului. Dacă în epoca barocului Schütz a fost cel care a aplicat în rostire nemţească intonaţiile belcanto-ului, în epoca clasicismului Mozart apare pe primul loc, care le utilizează, mai ales în operele sale scenice. La Mozart însă majoritatea textelor au fost scrise chiar în limba italiană, nu ca în cazul lui Schütz. Bineînţeles, şi variantele în limba germană , inclusiv compoziţiile originale concepute în limba germană de către Mozart oglindesc similare preocupări în discursurile sale scenice.

Faţă de *intonaţie* în melodie, redarea textului poetic se desfăşoară sub egida *declamaţiei*.

Prin *declamaţie* înţelegem micro-relaţia ce se constituie dintre vocale şi consoane dezvoltate proporţional în conformitate cu un anumit

sens sintactico-morfologic a expresiei poetice. Ca şi în intonaţie, există şi aici modalităţi de polarizare atât în procesul creaţiei, cât şi în acel al rostirii, al interpretării. Avem în vedere, în *procesul creaţiei* poetice ipostaza tipică de aplicare a corelaţiilor dintre foneme, silabe, cuvinte, chiar grupuri de cuvinte, potrivit momentelor sintagmatice şi paradigmatice ale diferitelor funcţii poetice - lirice, epice sau în cazul nostru, dramatice. Iar în *procesul de redare* declamatorie, polarizarea apare în condiţionare modului de rostire: în prelungirea şi/sau scurtarea momentelor de vocale în accentuare fazelor de consoane, etc.

În aplicarea de către Mozart a declamaţiei textului, apare sub egida intonaţiei sale în formarea şi dezvoltarea discursului melodic. Aşadar, configuraţia relaţiei dintre poezie şi muzică, mai precis, dintre text şi melodie în componistica mozartiană se caracterizează prin acordarea priorităţii semantice celuia din urmă, adică muzicii. Deşi plin de efecte plasticizante, bogat în revelarea ideilor cuprinse în programele momentelor pur instrumentale, *discursul mozartian* îşi formulează mesajul într-un mod intrinsec muzical, la care componentele textului sau ale gesticii se corelează cu o relativă dependenţă subordonată.

Corelaţia intonaţiei şi declamaţiei în conceperea discursului melodic bazat pe forme instrumentale îşi păstrează polarizarea în direcţia intonaţiei, respectiv, în direcţia melodiei. Cealaltă relaţie, condiţionată între vocalitate şi instrumentalitate vizează modul expresiv de realizare a intercondiţionărilor dintre text, gestică şi melodie.

Componenta primă, *vocalitatea*, vizează mediul omogen al cantabilităţii, faţă de componenta a doua, *instrumentalitatea*, care are la bază aria de semnificaţie şi de manifestare a mediului instrumental în solo, în grupuri instrumentale sau în ansamblu.

Această condiţionare reciprocă are o stilemă tipic mozartiană, potrivit căreia instrumentalitatea îşi îmbracă trăsăturile specifice ale vocalităţii – o cantabilitate readusă la nivelul şi pretenţiilor vocii umane - fiind astfel dominată de polul celălalt al relaţiei.

În fine, dubla determinare a habitusului poate fi urmărită edificator în cadrul exemplificărilor demonstrative.

Opera scenică mozartiană oferă multe şi bogate exemple legate de vocalizarea instrumentalităţii.

Amintim mai întâi prezenţe de pură instrumentalitate care în context muzical- scenic domină structurarea discursului muzical. Înainte de toate, uverturile. Ele devin componente organice ale desfăşurării şi

transmiterii mesajului muzical. Cele trei ipostaze principale ale uverturii de opere mozartiene se caracterizează fie prin realizarea unei secţiuni transversale a metaforelor sentimentale prelucrate apoi în actele operei. Ne gândim la uvertura din opera *Don Giovanni*, fie că aduce o anticipare motivică (aproape leit-motivică) a acompaniamentului emoţional, însoţitor valori şi de evenimente ale mesajului, cum ar fi uvertura din opera seria *Idomeneo*, fie în sfârşit combinarea celor două variante, de pildă în uvertura Siengspielului *Răpirea din serai*.

O similară prezenţă instrumentală oferă şi momentele de intermezzo orchestrale dintre şi printre, sau în cadrul unor scene, cum ar fi uriaşele tablouri dramatice muzicale ale furtunilor apocaliptice din *Idomeneo*.

Reamintim, de asemenea prezenţa unor forme tradiţional-instrumentale în cadru vocal, sau vocal-instrumental. De pildă rondo-ul în forma ABACABBA din operele *Re pastore* sau *Răpirea din serai*, şi altele.

Un moment mai aparte îl constituie aplicarea de către Mozart a formei de sonată într-un context scenico-vocal. Terţetul nr. 13 din actul II, scena 6 al operei comice *Nunta lui figaro* reprezintă o paradigmă în acest sens.

Ea reprezintă forma unei sonate clasice cu următoarea structură (ex. 1)[182]:

---

[182] Iată, schematic structura terţetului:
tema a m. 1-18
punte m. 19-36
după care urmează blocul b
b1 m. 37-45
b2 m. 46-54
b3 m. 54-61 (cu juxtapunere)
tratare m. 31-71 cu juxtapunere
repriză dinamizată de la m. 71-
tema a m. 71-92
m. 84-92 - elemente de dinamizare cu lanţ de modulaţii în direcţia tonalităţii de bază
punte m. 93-101 (lipsesc primele trei măsuri din echivalentul de la expoziţie)
bloc b
b1 m. 101-109
b2 m. 110-118
b3 m. 118-204 (cu juxtapunere, cu elemente de recitativ, ceea ce reprezintă dinamizarea)

Expoziţie						Tratare	Repriză (dinamizată)					
Tema A	punte	Bloc tematic	B1	B2	B3		A	punte	B1	B2	B3	(Coda)
m. 1-18;	19-36;		37-45;	46-54;	54-61;	61-71;	71-92;	93-101;	101-109;	110-118;	118-204;	205-

În tratare orchestra aduce un material nou, care din două în două măsuri, circumscrie un pentacord ceea ce rezultă din tricordul capului de temă A. din expoziţie.

De asemenea, partida baritonului, folosind structuri bicordice are şi ea legături directe cu capul temei A.

Dar faptul că este vorba totuşi de un material nou, forma are tangenţe şi cu rondo, deşi este evident, că până la urmă avem de a face cu o formă de sonată.

Faptul că tratarea este extrem de scurtă şi are mai degrabă funcţie de tranziţie între expoziţie şi repriză decât aceea a dezvoltări tematice, nefiind până la urmă decât o lungă anacruză armonică înspre tonalitatea, reprezintă tipic trăsăturile caracteristice ale sfârşitului de tratare la Mozart şi Beethoven. Deşi lipseşte în proporţii mai mari tratarea, există totuşi sfârşitul ei care sugerează ipostaza *unei forma de sonată fără tratare*.

Aşadar există o vădită înclinare către transformarea tristroficităţii într-o bistroficitate, care însă îşi menţine bogăţia de idei într-o expunere caracteristică tristroficităţii.

Bunăoară, prima temă şi blocul tematic B este corelată organic cu evenimentele muzicale ale terţetului. În configurarea fiecăruia există, pe lângă desfăşurarea lor linear-sintagmatică, şi o permanentă "contrapunctică" verticală paradigmatică. Totuşi în tema A. există o dominaţie a compartimentului vocal al Contelui :

---

de la m. 205 şi până la sfârşit se reia b2 şi b3, faţă de expoziţie această repetiţie este o noutate

b3 este lărgit, lărgirea având şi funcţii de codă.

Susanna
S.
O weh, was ist ge-sche-hen, ist Che-ru-bin her-aus, ist Che-ru-bin her-aus?
Cos' è co-de-sta li-te, il pag-gio do-ve an-dò, il pag-gio do-ve an-dò?
[zum Grafen, angstvoll]
[al Conte, affannata]
Gn.
Gf.
laß es nicht ge-sche-hen, sie darf jetzt nicht her-aus, sie darf jetzt nicht her-aus.
ma-te-ve... sen-ti-te... sor-ti re-el-la non può, sor-ti re-el-la non può.
Graf
Und wer kann es ver-
E chi vie-tar-lo or
Gräfin
Gn.
Gf.
Ver-bie-ten, ver-bie-ten? Ehr-bar-keit. Das Braut-kleid an-zu-zie-hen schloß sie sich drinnen
Lo vie-ta, lo vie-ta l'o-ne-stà. Un' a-bi-to da spo-sa pro-van-do el-la si
bie-ten? Wer?
o-sa? Chi?

Iar Blocul B, având componentele 1, 2, 3, se structurează potrivit esenţei compartimentelor feminine Contesa şi Susana. Ele reprezintă un tot unitar faţă de prima temă cu care se contrastează, şi din ultima componentă a blocului va fi construită inclusiv *coda*. (Precum am putut vedea din schema de mai sus)

Aceste corelări pot fi urmărite şi la nivelul desfăşurării dialogului Contesa-Contele, la care "din spate" se adaugă revelator apariţia ascunsă a lui Susana. Până la repriză structura expune tensiunea gradantă generată a geloziei contelui, pe de o parte, şi, pe de alta, a intensificării fricii contesei pentru a nu fi găsit în cameră pajul (noi, publicul ştim că nu pajul ci tocmai Susana se află în cameră). Pretenţiile contelui de a se arăta Susana în persoană, frica contesei că nu ea este înăuntru, ocupă întreaga expoziţie şi scurta tratare.

În repriză ne-am aştepta la rezolvarea şi echilibrarea formei prin atenuarea şi echilibrarea conflictelor din expoziţie şi tratare. Tratarea este însă foarte scurtă, iar repriza aduce în loc de echilibru un val nou al tensiunilor, replicile contelui devenind şi mai ameninţătoare. El insistă, dacă Susana care-şi probează rochiţa de mireasă nu se poate prezenta, cel puţin să-i audă vocea. Disperarea contesei creşte din ce în ce mai mult implorându-l pe conte până la urmă să nu facă scandal. Iar vocea plină de frică a Susanei din sfârşitul terţetului *vom avea un scandal de toată regula* - nu ne creează câtuşi de puţin echilibrarea conflictului şi o împăcare liniştitoare. Mult dincolo de limitele acestui terţet, încă trecând intriga şi acţiunea peste numeroase peripeţii se va ajunge doar în final la un deznodământ comic iertător şi liniştitor.

Dar să vizionăm mai întâi mica scenă oferindu-vă în acelaşi timp şi partitura. Reţinem că avem o interpretare de referinţă: regia Jean-Pierre Ponelle, Wiener Philharmoniker, dirijor Karl Böhm, solişti

Hermann Prey, Mirella Freni, Dietrich-Fischer Dieskauz, Kiri te Kanawa.

Vă invităm să urmăriţi transformarea printr-o vocalitate tipic mozartiană a fiecărei teme ale sonatei prin care rolurile se titrează într-un intrinsec muzical, iar dialogurile se formează după o paralelă eminamente muzicală ale unor straturi metaforice de supărare sau de frică, sentimente atât de proprii mesajului evidenţiat[183].

În final, doar câteva cuvinte pentru reexaminarea utilităţii conceptelor aplicate în analiză.

Am putut observa în textul italian şi în melodia mozartiană vocalitatea intonaţiei.

În al doilea rând, dominaţia vocalităţii intonaţionale asupra instrumentalităţii declamatorii, dovedind astfel viabilitatea analizelor inclusiv la nivelul componentele relaţiilor. Bunăoară declamaţia se corelează cu intonaţia, precum instrumentalitatea cu vocalitatea, precum şi formele lor reciproce: instrumentalitatea declamatorie, respectiv vocalitatea intonaţională.

În fine, structurarea lăuntrică a tensiunii gradate până la capăt, continuitatea gesticii şi a jocului scenic într-un proces evolutiv ascendent, corelat cu discursul muzical, ne conving asupra transformării sonatei tristrofice într-o formă de sonată vocală cvazi-bistrofică. Dacă deci melodia domină gestica şi cuvântul, sinteza scenică domină forma, modificând-o în conformitate cu reacţia de lanţ al scenelor şi actelor operei evidenţiate.

[prezentat: 6 dec. 2004; apărut în: Lucrări de muzicologie vol. XXIV. Media Musica Cluj-Napoca 2009 p.55-60]

[183] Menţionăm că ipostaza originală a prezentului studiu a apărut sub forma unei expuneri prezentată în Sesiunea ştiinţifică a *Festivalului Mozart Cluj-Napoca*, organizat de către Societatea Română Mozart în 6 dec. 2004 şi urmată de audierea de pe CD a fragmentului menţionat din opera Nunta lui Figaro de Mozart, cu distribuţia mai sus amintită.

Atitudini camerale în muzica mozartiană

Mozart a creat, inclusiv în domeniul muzicii de cameră, publicului lui contemporan şi nicidecum cu gândul la aprecierea ulterioară a posterităţii.

Deviza clasicismului reprezintă şi deviza lui Mozart: principiul plăcerii exprimat prin *comprobatio, placendi cupido, ostentatio sui*, care au vizat tendinţa componistică de a produce plăcere implicit succes bine meritat în rândul publicului.

Această deviză consună întocmai cu ideile estetice ale lui Kant formulate în analitica frumosului, mai ales în postulatul al patrulea din această analitică[184] potrivit căruia frumosul reprezintă plăcerea necesară, aceea plăcere care, prin puterea valorică a frumosului se impune obţinând simpatie, ataşament plenar în inima şi sufletul consumatorului de artă.

În această lumină şi atitudinea camerală mozartiană reprezintă, ca să folosim o expresie des circulată astăzi, o practică a postmodernităţii epocii sale. Postmodernul câştigă teren în fiecare epocă prin exersarea *ars poeticii* nu noul ci noutatea, în expresia sa clasică, *non nova, sed nove*.

Aşadar, Mozart nu a fost inovator. A întrebuinţat arsenalul mijloacelor expresive ale epocii sale. Geniul lui era asemănător geniului integrant al omului de ştiinţe pe care secolul XIX l-a denumit *polihistor* în sensul cel mai bun al conceptului, "cunoscător al mai multor domenii de specialitate"[185].

În eseul său despre Brassai Samuel, în care îl caracterizează pe omul de ştiinţă din secolul XIX, filosoful clujean Bretter György scria: *polihistorul* "ştie tot ceea ştiu şi contemporanii săi, dar nu ştie nimic ceea ce nu ştiu nici alţii din epoca sa"[186]. La prima lectură, ironica

---

[184] Cf. Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 133

[185] Florin Marcu - Constant Mâneca, *Dicţionar de neologisme*, Academică, Bucureşti, 1978, p. 845

[186] Bretter György, *Párbeszéd a jelennel* (Dialog cu prezentul), Kriterion, Bucureşti, 1973, p. 279

apreciere primeşte un ton cu totul apreciativ, dacă ne gândim la deosebita capacitate de acumulare ştiinţifică a unui om de ştiinţe care îşi culege datele necesare în condiţiile de informare ale mass mediei, ale comunicării ştiinţifice şi artistice, deopotrivă anevoioase şi incomplete, de acum 100-150 ani. Cu atât mai valabilă este aprecierea lui Harnoncourt care conchidea în mod documentat că Mozart, deşi nu era un inovator, dispunea în mod creativ de toate elementele stilistico-componistice ale epocii sale.

Unele momente ale asimilării amprentelor stilistice au chiar antecedente istorice care se contopesc cu ale prezentului. La origine - ne atenţionează M. Pincherle - trei au fost izvoarele: orchestra destinată muzicii bisericeşti, orchestra pentru concerte şi orchestra pentru teatru. Ele se contopesc destul de repede. Influenţele izvoarelor însă au o înrâurire reciprocă, confluentă. De pildă, muzica pentru teatru va avea o influenţă timbrală asupra muzicii simfonice.

Echilibrul componentelor dintre compartimentele orchestrei de cameră se dezvoltă treptat. O primă etapă caracteristică o constituie simfoniile lui Haydn şi Mozart. Şi, o evoluţie aparte reprezintă violele prezenţa cărora la început a fost foarte redusă, iar uneori chiar lipseau. Meritul lui Mozart constă tocmai în evidenţierea rolului melodic al acestor instrumente. Întârzierea promovării lor se datora probabil faptului că tocmai compartimentele de viole devin cel mai târziu cantabile.

În dezvoltarea atitudinii camerale faţă de instrumente de suflat, obiceiul fericit al dedublărilor acestora a avut mare importanţă pentru Mozart. Şi tocmai din cauza ignorării astăzi a acestei cerinţe se întâmplă că triourile din menuetele sale îşi pierd profilul în detrimentul ţesăturii mai dense a cordarilor.[187]

Un alt moment al formării atitudinii camerale l-au constituit călătoriile lui Mozart. El, în activitatea sa componistică şi interpretativă, a fost nevoit să întreprindă zeci şi zeci de călătorii, ajungând în diferite oraşe mai mari. Spre exemplu: pe lângă oraşele sale de reşedinţă Salzburg şi Viena, Mozart a poposit cu ocazia turneelor sale de interpret la Paris (1763, 1778) la Londra (1764), în Italia (1769, 1772-73), la

[187] Marc Pincherle, *L'orchestre de chambre*, Libraire Larousse, Paris, 1948. Citatele provin din varianta în limba maghiară *A kamarazenekar*, Zeneműkiadó, Budapest, 1963.cf. pp. 9, 10, 30, 35

München (1775, 1778), Mannheim (1777), precum şi în alte oraşe[188]. Aceste ocazii i-au oferit prilejuri multiple de a se auto-informa şi de a asimila aspectele deosebite, esenţiale ale vieţii muzicale, în primul rând canoanele stilistice şi formale din zona respectivă. De pildă, în compunerea *Sonatelor pentru pian şi vioară* din tinereţe se constată influenţa austriacului Georg Christoph Wagenseil, a parisianului Johann Schobert precum şi a lui J.Chr.Bach de la Londra, iar puţin mai târziu, Fux, Eberlin, Aldgasser şi, nu în ultimul rând, Domenico Alberti. Stilul matur cameral caracterizat prin *Sonatele pentru pian şi vioară* poartă amprenta perioadei petrecute la Mannheim şi la Paris. Făcând cunoştinţă cu compoziţiile violonistice ale lui Joseph Schuster, reuşeşte, de pildă, să acorde rol egal viorii cu cel al pianului. Până acum vioara a avut doar un rol secundar de cvasi-acompaniament.[189]

Prima culminaţie a compunerii cvartetelor apare cu ocazia celei de a treia călătorii prin Italia[190], acestea devenind cunoscutele sub denumirea *Cvartetele din Milan* (1772-1773), K. 157-160. Modelul lor reprezintă cvartete italieneşti, în primul rând cele ale lui G. M. Sammartini. Dacă primul evocă încă spiritul *divertimento*-urilor la modă din aceea perioadă, celelalte cvartete dobândesc stilemele definitorii ale cvartetului propriu-zis. Scrisorile din aceea perioadă, ca de ex. cele din 1770, 24 martie şi 29 septembrie, mărturisesc simpatia lui Mozart faţă de stilul italian cunoscut şi asimilat.

Duo-ul pentru fagot şi violoncel (1775), K 292, este compus la München şi se leagă de stilemele primelor *Sonate pentru pian*[191] înrudite mai mult cu cele ale lui J. Chr. Bach, deşi unele părţi dintre ele, ca de pildă prima parte din sonata K 284, evocă amprente stilistice haydniene. Ultima sonată din această perioadă cu caracteristici de virtuozitate a fost compusă baronului Taddäus von Dürnitz, fagotist amator. Se presupune

---

[188] Jemnitz Sándor, *Mozart*, Gondolat, Budapest, 1961, p. 353-357

[189] Cf. Pándi Marianne, *Hangversenykalauz III. Kamaraművek* (Ghid de concerte, III. Muzica de cameră) Zeneműkiadó, Budapest, 1975, p. 88. precum şi Stanley Sadie, Grove monográfiák. Mozart (Monografii Grove. Mozart), Zenemúkiadó, Budapest, 1987, Stanley Sadie, Grove monográfiák. Mozart (Monografii Grove. Mozart), Zenemúkiadó, Budapest, 1987,

[190] Stanley Sadie, *Op.cit* p. 37

[191] Pándi Marianne, *Hangversenykalauz IV. Zongoraművek* (Ghid de concerte, IV. Muzica pentru pian) Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p. 90-94

că lui i-a scris Mozart şi amintita *Sonata duo, K. 292* pentru fagot şi violoncel.[192]

Cele şase *Sonate pentru pian-vioară* compuse în 1778 la Mannheim îşi poartă asupra lor stilemele locale, dar acestea nu sunt singurele influenţe. Călătorind prin München, Mozart a apreciat deosebit de pozitiv seria populară pe atunci a sonatelor lui Joseph Schuster şi s-a gândit la realizarea unei similare serii. Creaţiile schusteriene în construirea discursului melodic erau mai aride dar totuşi pline de idei, aplicarea viorii ca însoţitor egal fiind pe atunci o încercare îndrăzneaţă.[193]

Conceptul *cameral* în viziunea mozartiană se leagă organic de *ars poetica ostentatio sui* a clasicismului.

Conceptul cameral cu încărcătura sa retorică are semnificaţii, precum Blaga spunea, *plasticizante* şi *revelatorii* în egală măsură.

Plasticizante sunt conotaţiile exterioare de *mai redus,* de *mai mică proporţie*. Semiotica muzicală din prima jumătatea a secolului trecut marca în primul rând aceste trăsături metaforice al sensului de cameral.

Revelatoare sunt acele conotaţii cu care se ocupă muzicologia de astăzi. Reţinem în primul rând sensul apropierii sale de intimitatea momentului de creaţie însăşi. În al doilea rând, amintim aspectul de deschidere nemijlocită şi perspectivală a stadiului de manifestare asupra stilemelor caracteristice definitorii pentru perioada de creaţie respectivă. De asemenea, sensul revelator al cameralului cuprinde şi semnificaţia de *mai personal, mai subiectiv* a creaţiei camerale faţă de genurile cu proporţii mai mari din una şi aceeaşi epocă de creaţie. De sigur, enumerarea caracteristicilor exterior-plasticizante şi ale celor interior-revelatoare ar mai putea continua. În orice caz, cameralul are, mai ales în opera mozartiană, corelaţii directe cu genurile promovate, scenice, simfonice şi vocal-simfonice în egală măsură, aproape în fiecare moment semnificativ din pe cât de scurta, pe atât de bogata sa viaţa creatoare. De asemenea, muzica de cameră mozartiană este tot atât de capabilă, dacă nu şi mai capabilă preluării şi aplicării creatoare a stilemelor epocii ca şi celelalte domenii genuine promovate.

---

[192] *Idem*, p. 51

[193] *Idem*, p. 67, precum şi Pándi Marianne, *Op. cit.* p. 89

trăsături ale conceptului cameral mozartian poartă şi explicaţia lui Harnoncourt, care motiva de ce Mozart n-a fost inovator: "nu a vrut să înnoiască nimic, scrie Harnoncourt; în limbajul muzical al epocii sale a găsit toate premisele necesare expunerii propriului său mesaj".[194]

De aici constatarea că se adresa, în baza acestui limbaj comun, prezentului său. "Ca toţi componiştii secolului 18, a compus şi Mozart exclusiv pentru contemporanii săi, mai cu seamă, dintre aceştia, celor cu adevărat iniţiaţi. Pentru el a fost clar în cea mai mare măsură că ce poate constitui "efect", prin care poate obţine succes deplin şi în rândul unui public mai puţin instruit; iar aceste efecte nu le-a ignorat, câte vreme ele nu au venit în detrimentul propriilor sale invenţii. Însă publicul său adevărat a fost format din cercul restrâns al celor bine pregătiţi muzical. Către ei se îndrepta cu muzica sa, ştiind că oamenii *aceştia*, publicul *acesta* îl va înţelege."[195] Asistăm, la aprofundarea acestui pasaj, la o distincţie importantă în diferenţierea publicului în „marele public" şi în acel „al iniţiaţilor" pe de o parte, iar pe de alta la polarizarea creaţiei sale în două, la un pol fiind grupate creaţiile "cu efect" direct asupra „marelui public", iar la celălalt, muzica sa mai pretenţioasă adresată cu precădere iniţiaţilor.

Nu am greşi mult considerând că cea din urmă muzică are originea sa din sfera creaţiei camerale.

Asupra acestui lucru ne convinge printre altele *Cvintetul pentru pian, oboi, clarinet, fagot, horn în Mi bemol-major, K. 452*, compus la Viena în 1784. În scrisoarea din 10 aprilie a aceluiaşi an, Mozart scria către tatăl său printre altele: "Am scris două concerte mari şi apoi un cvintet care a obţinut un succes extraordinar, *eu însumi îl consider ca lucrul cel mai bun pe care l-am scris în viaţa mea*. De altfel, în ultima vreme am cam obosit de atâta cântat, şi nu-mai face puţină cinste faptul că ascultătorii mei nu obosesc niciodată"[196].

Autoaprecierea din scrisoare reprezintă chintesenţa *ars poeticii* sale. Totalizează într-o singură frază întreaga sa atitudine camerală. Detailând-o, rezultă că Mozart a îngemănat în concepţia sa cerinţele

---

[194] Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*, Residenz Verlag, Salzburg and Vienna, 1984. Citatele provin din varianta în limba maghiară, *Zene mint párbeszéd* Európa, Budapest, 2002, p.153

[195] *Idem*, 153-154

[196] Mozart, *Scrisori*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, p. 197.

plăcerii estetice atât cele ale austerităţii creatoare, cât şi acelea legate de setea sa informaţională pentru tot ceea ce există înfăptuit în arena mijloacelor de expresie ale epocii sale.

Trebuie să recunoaştem însă că au provenit din zona muzicii sale de cameră şi cele mai accesibile - la interpretare şi receptare - lucrări precum ar fi sonatele sale *da chiesa*, şi cele facile *da camera*. De asemenea, tot în domeniul cameral al muzicii cu efect apar şi multe din *divertimento*-urile sale, contradansurile lui, respectiv, miraculoasa „Mică serenadă". Şi, să nu uităm nici de fascinanta glumă muzicală scrisă pentru (sau, mai exact, despre) sextetul de la ţară provenit de pe undele valorice ale paletei umorului mozartian. Menţionăm însă că, mai ales ultimele lucrări amintite - *Mica serenadă* şi *Gluma muzicală* - notate ambele cu K peste 500 (prima K. 525, a doua, 522), presupun o interpretare care pe cât de lejeră pare, pe atât de pretenţioasă este.

Harnoncourt, analizând arta pentru prezent a lui Mozart, o desparte net de aşa-zisa muzică adresată doar viitorului. "Pentru Mozart - scrie - a fost de neconceput experienţa disperată a artistului neînţeles de către epoca sa, care uitându-se cu jumătatea de ochi spre posteritate, punea creaţiile sale la dispoziţia prezentului ce nu le pricepea."[197] Şi, astfel continuă: "Tocmai invers, muzica sa, a putut fi înţeleasă în toată bogăţia sa exclusiv de către contemporani. *Acolo* şi *atunci* a trebuit să taie în carnea vie a publicului, să-l scuture şi să-l turbure pe ascultător.[198]"

În privinţa atitudinii epocilor următoare faţă de muzica lui Mozart, Harnoncourt încearcă instrumentele analitice ale hermeneuticii.

"Arta lui - citim în continuare - n-a mai fost înţeleasă în totalitatea sa de către generaţiile următoare, deoarece vocabularul dramatic intensiv şi complicat al limbajului mozartian a fost înlocuit de noi curente stilistice diametral opuse şi care au exprimat emoţiile într-un mod nemijlocit. «Comprehensiunea» muzicii noi a sec. XIX n-a mai pretins, în afara unei muzicalităţi generale nici un fel de pregătire muzicală"[199].

Lucru ştiut că, mai ales despre atitudinea camerală a lui Mozart, s-au formulat din partea marelui public canoane (să nu spunem pretenţii

[197] Harnoncourt, *Op.cit*, p. 154
[198] *Idem*, p. 154
[199] *Idem*, p. 154

preconcepute) aproape în fiecare epocă, începând încă din partea contemporanilor săi şi până în prezent.

Unele dintre ele au fost chiar critice, ascunzând unele nemulţumiri.

Hans Georg Nägeli, spre exemplu, scria în 1826: "geniul lui Mozart a fost mare, dar tot atât de mare a fost şi deficienţa lui de a se putea exprima numai prin contraste (...) căci este fără de artă expresia care îşi încearcă efectul doar prin contrariul ei. Astfel de năzdrăvănii stilistice pot fi regăsite şi în creaţia mozartiană [200]. Iată, un exemplu clasic al înţelegerii bazată pe refuz. Şi, trebuie să avem «înţelegere» şi pentru «neînţelegeri» din trecut. Astfel, "criticile negative cu o jumătate de secol mai târziu ale lui Hanslick nu trebuie văzute drept erori ale unui critic neghiob, ci părerile unui teoretician de mare erudiţie care este însă adept al unui sistem valoric cu totul altul."[201]

Putem să fim însă mai critici cu noi înşine, neacceptând ca universal valabile unele slogane înrădăcinate în atitudinea prezentului faţă de muzica lui Mozart. Faţă de aşa zisele canoane-etalon pretinse şi impuse ca de exemplu "muzica lui Mozart este o muzică pură reprezentând *el dorado*-ul unei armonii senine"[202].

Afirmaţia lui Harnoncourt după care arta lui Mozart n-a mai fost înţeleasă în totalitatea sa de către generaţiile următoare, este pasibilă unor completări şi interpretări estetico-semantice. Mai întâi cu privire la, citäm, "înţelegerea în totalitatea sa". Fără să intrăm în detaliul dialogului *Hippias maior* de Platon, concluzia potrivit căruia "sunt tare grele cele frumoase"[203] este valabilă şi pentru hermeneutica muzicii mozartiene, inclusiv pe plan cameral. Dar greutatea comprehensiunii nu exclude finalizarea, validarea şi eficienţa acesteia. Bunăoară, muzica lui Mozart a fost înţeleasă din generaţie în generaţie; am putea vorbi în mod îndreptăţit despre permanenţe mozartiene în continuitatea lor istorică mult mai evidentă decât la mulţi alţii, chiar dintre cei mai mari ai căror muzică a trebuit să fie redescoperită pentru posteritate.

Tensiunea afirmaţiei de mai sus devine şi mai acută, reflectând-o asupra epocii noastre. Cameralul mozartian reprezintă şi astăzi

[200] *Idem*, p. 159
[201] *Idem*, p. 159
[202] *Idem*, p. 158
[203] Platon, Opere II., Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 104

componenta esenţială a repertoriului interpretativ, inclusiv pe planul preocupărilor teoretice, fie ele de ordin stilistic, estetic sau managerial. Propunerea lui Harnoncourt - dialogare în interpretare cu muzica lui Mozart, în şi prin care devenim cu adevărat fideli muzicii sale - se ascunde după paravanul unui paradox pe care comentatorul ei, Miklós Dolinszky, l-a destăinuit, arătând că "fiecare epocă a vrut să fie fidelă faţă de epocile anterioare, care ele însele nu au fost fidele sieşi"[204]. Stăruinţa noii estetici a muzicii mozartiene constă în a provoca monologul partiturilor la dialog cu interpretul. Dictonul restrictiv *nu noul ci noutatea* (altfel spus, ceea ce a mai fost, va mai fi într-un mod nou) va câştiga în căutarea experienţei autentice armonizând vechiul cu noul, prin care prezentul îşi creează propriul chip, chiar dacă nu obţine o muzică nouă.

Teza este tributară însă unor concluzii proiectate prospectiv şi retrospectiv deopotrivă. Căci soluţia poartă în sine *contradicto in adiecto* uitând faptul istoric că fiecare epocă îşi căuta şi rezolva în felul ei această armonizare dintre *ancienne* şi *nouvelle,* prin fuzionarea orizonturilor cultural-artistice, precum ar spune H.G.Gadamer. „Aşadar, înţelegerea unei tradiţii transmise pretinde, fără îndoială, un orizont istoric. Dar nu poate fi vorba despre obţinerea acestui orizont prin transpunerea într-o situaţie istorică. Este necesar, mai curând, să dispunem din totdeauna de un orizont pentru a putea să ne transpunem într-o situaţie. Căci ce este transpunerea de sine? Cu siguranţă că nu doar o uitare de sinele propriu. Desigur că acest gest este necesar în măsura în care trebuie să ne imaginăm situaţia diferită. Însă trebuie să ne aducem pe noi înşine în această situaţie diferită. Abia acest lucru împlineşte sensul transpunerii de sine”[205].

Pentru reflectarea apariţiei repetate în istoria permanenţelor mozartiene a fuzionării de orizonturi vă oferim patru paradigme interpretative asupra *Sonatei pentru pian în Do major, K 330* prezentând doar expoziţia primei părţi;

- primul W.Horovitz ca ultim reprezentant al orizontului romantizat;

---

[204] A se vedea *Postfaţa* de la volumul N. Harnoncourt, *Zene mint párbeszéd,* Ed.cit. p.385

[205] Hans Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Ed.Teora, Bucureşti, 2001, p. 232

- al doilea, Glen Gould cu tendinţele sale restaurative în direcţie efectelor claveciniste, care însă prin singularizarea *staccato* a sunetelor, componente organice ale discursului melodic, simbolizează şi climatul afectiv contemporan, sugerând imaginea unei colectivităţi a singuraticilor;
- al treila, Eschenbach evidenţiindu-se prin pretenţiile sale austere faţă de urtext;
- şi în fine, Baremboim cu revitalizarea naturaleţei cameralului mozartian.

[prezentat: 3 dec. 2005; apărut în: Lucrări de muzicologie vol. XXV. nr.1 Media Musica Cluj-Napoca 2010 p.9-16]

Timbralitatea instrumentală a patosului tragic în creaţia mozartiană

Patosul tragic în muzică şi la modul concret, în creaţia mozartiană, însoţeşte fidel pregătirea, tensiunea şi deznodământul conflictului tragic. Prin obiectualitatea sa nedefinită, precum spunea Hegel, muzica are un plus de avantaj în lărgirea ariei de semnificaţie şi de manifestare a patosului tragic faţă de înfăţişarea acestuia pe podiumul de teatru sau în tablouri de arte plastice compoziţionale. Câtă vreme vorbim despre o purificare cathartică particularizată în destinul tragic al lui Oedip sau al lui Aias la Sofocle, respectiv despre fapta tragică a lui Ivan cel groaznic după pictura lui Repin, patosul tragic în muzică se prezintă cu valabilitate universală extinzându-se asupra creaţiei de ansamblu al unui compozitor privind funcţia sa purificatoare. Aşadar, patosul tragic al creaţiei mozartiene atotcuprinde genurile conflictuale şi oferă, în varietatea stilemelor sale, experienţe estetice din cele mai deosebite.

Aristotel ne atenţiona în tratatul său *Politica,* asupra catharsisului muzical general valabil, considerând că muzica, în totalitatea sa, reprezintă purificarea artistică. Dacă aruncăm o privire retroactivă asupra istoriei tragicului antic, prin interpretările hermeneutice ale textelor perioadei de către Gadamer[206], aflăm că *frica* şi *mila* pe care noi

[206] „Traducerea tradiţională a acestor afecte prin milă şi frică evocă o coloratură mult prea subiectivă. La Aristotel nu este vorba deloc despre milă sau, mai mult despre preţuirea, schimbătoare de-a lungul secolelor, a milei, iar frica trebuie înţeleasă cu atât mai puţin ca o stare de spirit a interiorităţii. Ambele sunt mai curând întâmplări a căror petrecere asaltează şi copleşeşte omul. «Eleos» este jalea ce îl cuprinde pe cineva în faţa a ceva pe care-l numim jalnic. Astfel este cineva umplut de jale de soarta lui Oedip (exemplul către care Aristotel îşi îndreaptă mereu privirea). Cuvântul jale (*Jammer*) este un bun echivalent deoarece nici acesta nu se referă la o simplă interioritate, ci este în aceeaşi măsură expresia acesteia. În mod corespunzător, «phobos» nu este doar o stare de spirit, ci, după cum spune Aristotel, un fior rece, unul ce îngheaţă sângele, care ne fac să fim cuprinşi de fiori. Potrivit modului special în care se vorbeşte aici despre phobos cuplat cu eleos, phobos înseamnă fiorul de nelinişte de care este cuprins cineva văzându-l pe un altul îndreptându-se către sfârşitul său pentru care se teme. Jalea şi teama plină de nelinişti sunt moduri ale lui «extasis», ale lui a-fi-în-afară-de-sine (Außer-sich-ein), ce mărturisesc forţa magică a ceea ce se derulează în faţa cuiva” H.-G. Gadamer, *Adevăr şi metodă,* Teora, Bucureşti, 2001(107).

cunoaştem doar în variantele traducerilor moderne, desemnau atunci şi acolo, prin semnificaţia lor originală de *fobos* - spaimă disperată şi de *eilos* – jale simţită pentru altcineva, atunci înţelegem în adevăr că imperiul muzical al melopeelor înfricoşătoare şi înduioşătoare din antichitate oferea o purificare mult mai cuprinzătoare decât orişicare dintre genurile artelor practicate.

Un prieten poet îmi spunea odată „...n-ai observat, că muzica lui Mozart plânge întotdeauna, chiar şi când zâmbeşte?" Este desigur o imagine poetică, mărturisirea unui poet asupra portretului-creator al lui Mozart. Şi totuşi, ne conduce, după o scurtă meditaţie, la aceleiaşi observaţii pe care le simţim după privire schiţelor lui Monet asupra soţiei sale muribunde. În ciuda consternării membrilor familiei, Monet a fost în stare să realizeze crochiuri despre soţia sa aflată în agonie. Da, a realizat crochiuri impresioniste. Scopul lui era mult dincolo de presupunerile familiei – cum că el nu se lasă de meserie nici în aceste clipe de jale ne-repetabile şi ireversibile – atitudinea sa manifesta frica, durerea şi căutarea disperată cu orice preţ de a opri timpul prin eterniza acestor ultime momente ale unei vieţi. Iată deci, lumina, sclipirile stilemelor impresioniste, pot deveni purtătoare ale celor mai profunde sentimente tragice.

Mutatis mutandum, muzica aparent mereu ludică a lui Mozart.

Patosul tragic, acest sentiment atât de plin de suferinţă, reprodus în muzica lui Mozart, are la bază sensibilizarea metaforică a emoţiilor pe care le simţim în urma unor pierderi deosebit de mari, pierderi care produc iremediabilul, ne-repetabilul pentru odată şi totdeauna.

Mijloacele muzicii menite să exprime metaforele sentimentelor tragice se extind asupra unui întreg arsenal de expresie artistică. În cazul lui Mozart aceste mijloace au două provenienţe care se întrepătrund şi formează o stilemă proprie patosului tragic mozartian. Cele două surse reprezintă pe de o parte *vocea umană*, cântul, pe de alta, *instrumentele* sale asociate în „prelungirea" ambitusului dramatic.

Aşadar, vocalitaea şi instrumentalitatea mozartiană reprezintă o nouă unitate dramatică faţă de ipostaza vocal-instrumentală proprie barocului. Acolo, intonarea şi amplificarea hiperbolizantă a forţei expresive umane a promovat sensibilizarea valorii de sublim. Vocal-

instrumentalul bachian reprezintă premisa zămislirii imaginilor muzicale purtătoare de sublim, maiestuos şi transcendental. În cazul clasicismului vienez, şi în special la Mozart, vocal-instrumentalul primeşte conturul unei complementarităţi reciproc condiţionate ale celor două compartimente, în care statutul lor cvasi-independent se păstrează în ciuda unor permanente transcenderi de finalitate intrinsecă: vocalitatea transgresează subit în instrumentalitate, şi invers.

Creaţia mozartiană privită în ansamblul ei, oferă prilejuri diferite şi totuşi organic unitare manifestării timbral-instrumentale în sensibilizarea şi redarea patosului tragic. Această unitate organică parcurge pe traiectoria creaţiei sale de viaţă, o evoluţie de la relaţia retorică *text – melodie*, la aceea de *discurs vocal – discurs instrumental*. Drumul desăvârşirii expresiei patosului mozartian este reflectat edificator în succesiunea temporală a creaţiilor concepute în slujba tragicului.

Astfel, primele apariţii întâlnim pe podiumul de operă, patosul se oglindeşte nu numai în şi prin relaţia vocalitate - instrumentalitate, dar şi prin aceea retorică de text şi melodie. Cunoaştem grija şi simpatia lui Mozart manifestată faţă de melodie, promovând prioritatea acesteia faţă de textul sensibilizat. Tocmai de aceea textele puse pe muzică de către compozitor, devin transfigurate în plus de către patosul tragic muzical, faţă de ipostazele lor iniţiale, de provenienţă literar-poetică.

Pe lângă complementaritatea transcendentă a vocalului şi instrumentalului, şi pe lângă supradeterminarea retorică a melodiei în metaforele text-muzică, Mozart mai întrebuinţează şi un al treilea element pe care îl putem considera drept topos organizator al întregului arsenal de expresie tragică. Se ştie, că Mozart a avut un simţ tonal deosebit, absolutizant. În concepţia sa simbolică, tonalităţile aveau premisa unor semnificaţii prestabilite. În special cele minore. Re minorul reprezenta drama, la minorul, moartea. Iar pentru patosul tragic a fost rezervată tonalitatea sol minor.

Exemplele, în continuare, pe care le considerăm paradigmatice, au fost concepute şi compuse, toate, pe fundalul întunecat, plin de umbră, cu tente sumbre şi ameninţătoare ale tonalităţii sol minor.

Astfel, pornind de la *Idomeneo* KV 366, aria lui Ilia, chiar prima arie din operă, concepută în tonalitatea amintită, reprezintă expresia sentimentului tragic a personagiului faţă de semenii săi pierduţi în luptă şi faţă de patria ei, subînţelegând în acelaşi timp tensiunea ei sufletească

în urma sentimentelor de dragoste simțită față de Idamantes fiul regelui Idomeneo care îi ţinea în robie. Construirea intervalistică mereu întreruptă de pauze ca elipse ale unor suspine, ascenderea motivată pentru obţinerea exprimării punctului culminant al suferinţei, de unde continuă descenderea retorică a trăirii durerii respective reprezintă metafora revelatorie, precum spune L. Blaga a suferinţei tragice. Să avem în atenţie aici şi în continuare inclusiv prezenţa asociativă a instrumentelor utilizate de compozitor:

Ex. 1

* *

*

Continuând demonstraţia, în Singspielul *Răpirea din serai* KV 384 întâlnim două arii, ambele în sol minor, ale lui Konstanze, eroul purtător de sentimente tragice, potrivit *sujet*-ului. În prima arie (nr. 6), după o scurtă introducerea Adagio plină de nostalgie, simțite în urma pierderii libertăţii şi a persoanei iubite, urmează un Allegro în care aceste sentimente fac o transgresiune subită în exprimarea prezentului, a sentimentelor trăite acum:

Aria No.6

„Doch wie schnell schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug' in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoss“

21
cia, ca - gion tu se - i. E un gre - co a - do - re - rò? e un gre - co a - do - re -

27
rò? e un gre-co a-do-re-rò? D'in-gra-ta al san-gue mi-o

* *

*

Aria mare (nr. 10) al lui Konstanze, din actul al doilea, compusă de asemenea în sol minor, reprezintă acelaşi patos tragic, poate şi mai accentuat, în care tristeţea sa, pierderea simţită le datorează destinului.

Ex. 3

Aria No. 10 din actul II

„Traurigkeit ward mir zum Lose,
Weil ich dir entrissen bin.
Gleich der wurmzernagten Rose,
Gleich dem Gras im Wintermoose,
Welkt mein banges Leben hin.“

Siebenter Auftritt
SELIM, KONSTANZE.
SELIM
Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer in Tränen? – Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich – sag, kann nichts von allem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren? – Sieh, ich könnte befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen –
KONSTANZE (seufzt)
SELIM
Aber nein, Konstanze, dir selbst will ich dein Herz zu danken haben – dir selbst –
KONSTANZE
Großmütiger Mann! O daß ich es könnte! Daß ich's erwidern könnte – aber –
SELIM
Sag, Konstanze, sag, was hält dich zurück?
KONSTANZE
Du wirst mich hassen.
SELIM
Nein, ich schwöre dir's. Du weißt, wie sehr ich dich liebe, wieviel Freiheit ich dir vor allen meinen Weibern gestatte, dich wie meine Einzige schätze –
KONSTANZE
O so verzeih!
Nº 6 Aria
Adagio
1mo
Oboe I, II
dolce
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola I, II
KONSTANZE
Ach ich lieb-te, war so glück-lich! kann-te nicht der Lie-be Schmerz; war so glück-lich! kann-te
Violoncello e Basso
p
mf

Ob.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
nicht der Lie-be Schmerz! Schwur ihm Treue, dem Ge-lieb-ten, schwur ihm Treue, dem Geliebten; gab da-
Allegro
Clar. (in Sib)
Fag.
hin mein ganzes Herz, gab da-hin mein gan--zes Herz. Doch wie

11
Ob.
Clar. (in Sib)
a2
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
schnell schwand meine Freu-de, doch wie schnell schwand mei-ne Freu - de, Tren - - nung
Vc. e B.
16
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
war mein ban - - - ges Los; und nun schwimmt mein Aug' in Trä-nen, mein Aug' schwimmt in
Vc. e B.

22
1mo
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
cresc.
fp
sfp
Trä - nen, es schwimmt in Trä - nen;
27
Kum - mer ruht in mei - - - nem Schoß,

* *

*

Ajungând la etapa opusurilor ultime, *Flautul fermecat* KV 620, actul II, ne oferă de asemenea în sol minor aria plină de sentimente disperate, de frică, implicit de accente tragice ale Paminei, care auzind signalul flautului fermecat indicele prezenţei lui Pamino, îl caută şi nu-l găseşte. (Nu-l găseşte, deoarece Pamino avea jurământul să nu vorbească, de a nu o pierde pe Pamina):

Ex. 4

* *
*

Trecând acum la prezentarea unor exemple din zona muzicii instrumentale, observăm că şi aici atmosfera tonalităţii sol minor predefineşte desfăşurarea tragică a retoricii intonaţiei instrumentale.

Primul exemplu, *Cvartetul pentru pian, vioară, violă, violoncel* KV 478, imprimă deja primei părţi atmosfera unui tragism chinuitor, sumbru. Caracterul timbral al tragicului îl amplifică ritmica punctată, şi construirea liniei melodice aplicate în zona vocală, aceea a *saltusului duriusculus* ascendent şi căderea vertiginoasă descendentă dirijată a discursului melodic, odată pe dominantă, apoi repetat pe tonică manifestând în continuare posibilităţile latent tensionale ale incipitului.

Quartett in g

für Klavier, Violine, Viola und Violoncello

KV 478

Datiert: Wien, 16. Oktober 1785

17
24
29

* *

*

Ultimul exemplu îl constituie de asemenea prima parte din *Cvintetul* KV 516 scrisă pentru *vioară I, vioară a II-a, viola I şi vioala a II-a şi violoncel*. Dincolo de posibilităţile arhitecturale deosebite ale structuri-oglindă datorată dedublării partidei de violă, aceasta contribuie în mod sinestezic la aprofundarea tragică a metaforelor sentimentale, prin sugerarea unui gri întunecat catifelat, dar rece. Conducerea tensională, sacadată a liniei melodice şi abia după o tatonarea în registrul acut, coborârea continuă gradarea pasională a întregului pasaj imprimă părţii atmosfera unui pesimism care nu poate fi consolat doar exteriorizat prin suspine sacadate. Tema principală în alura sa de dramă miniaturală prevesteşte un şir de conflicte tragice în continuare. Să reţinem caracterul expozitiv al temei în care se ascunde întrebarea la adresa existenţei tragice, compusă din trei momente: acordul sol minor ridicându-se din adâncuri, îşi continuă traiectoria din vârful constituit printr-un cromatism descendent şi încheiendu-se printr-un tril scurt, conducând fraza la o semicadenţă. Întrebarea finalizată astfel va obţine răspunsul personificând suferinţele umane pe parcursul structurii întregului Cvintet.

12
18
24
30
mfp
mf
p

Şi acum, rememorând instrumentalitatea exemplelor prezentate, timbralitatea patosului lor, ne propunem câteva concluzii menite să evidenţieze stilistica patosului tragic instrumental la Mozart.

Mai întâi, primele exemple, prin vocalitatea lor oferă timbrul cel mai propice exprimării sentimentelor umane purtătoare de tragic la modul cel mai adecvat, tocmai prin *vox humana.* Reţinem totodată, că în aceste exemple culese din opere de spectacole, acompaniamentul este atribuit prioritar instrumentelor de coarde. Doar ici-colo au intervenit scurte momente complementare din partea unor instrumente de suflat, flautul, oboiul şi aproape de timbralitatea lor, cornul.

În al doilea rând, exemplele instrumentale au metaforizat prin excelenţă vocea umane datorită felului lor de a fi corzile sufletului, adică instrumente de coarde. Despre puterea expresivă umană a acestora Rimsky-Korsakov scria: "Nobleţea, moliciunea, căldura timbrului şi omogenitatea sonorităţii pe toată întinderea fiecărui exponent al grupului coardelor, constituie una din superiorităţile esenţiale ale acestui grup faţă de alte grupuri orchestrale."[207] Această superioritate esenţială, adăugăm noi pe undele unor schimburi de esenţă prefecte, oglindeşte perfect modelul latent al instrumentalităţii vocii umane, putând deveni cea mai fidelă metaforă vocală a acesteia. Mozart ştia perfect comoara sentimentală a acestei timbralităţi provenite de la instrumente de coarde, şi a şi aplicat-o. Vocea cântată, purtătore de tragic a devenit deci modelul redării instrumentale al acestui sentiment, prin cele două trepte metaforice ale retoricii muzicale: instrumentele de coarde au apărut mai întâi ca fidele surse acompaniatoare ale vocii umane, iar apoi devenind de sine-stătătoare au preluat funcţiile tragice ale acesteia.

[207] N. A. Rimsky- Korsakov, *Principii de orchestraţie* vol. I, Editura muzicală Bucureşti, 1959, p. 17

Pe lângă exemplele amintite aici pe plan instrumental alte creaţii compuse în sol minor, o sonată pentru vioară şi pian şi două simfonii, oglindesc acelaşi procedeu timbral-instrumental din creaţia mozartiană asupra tragicului. Spre exemplu „*Marea" simfonie în sol minor* KV 550 reprezintă patosul tragic al unei declaraţii profund intime personale[208].

Aşadar, muzica mozartiană este universală şi pe planul exprimării sentimentelor umane. În universul mozartian regăsim patosul tragic în toate compartimentele creaţiei sale, iar, timbralitatea acestui patos o reprezintă metafora vocii umane prin trecerea principalelor sale efecte timbrale şi intonaţionale la compartimentul instrumentelor de coarde.

[12 decembrie, 2006]

[208] Aici, faţă de componentele instrumentale ale expresiei tragice, tonalitatea, grupul instrumentelor de coarde, metaforizarea vocii umane, mai întâlnim un plus de componente expresive, şi anume, pulsaţia sacadată anatreptică în care simţim intervenţia neiertătoare a destinului prin blocarea pas cu pas a înaintării vertiginoase, însoţită inclusiv de intervalul deosebit de tragic al sextei mici. Important de remarcat că acest anatreptic – două unităţi scurte şi una lungă a piciorului metric – se amplifică aidoma unei construcţii tristrofice – Stollen Stollen Abgesang – oferind o evoluţie macroscopică gândirii anapestice la nivelul unei forme de bar al temei. La fel de important este şi faptul că intervenţia instrumentelor de suflat apare abia după exprimarea patosului tragic al temei în următorul bloc al construcţiei muzicale.